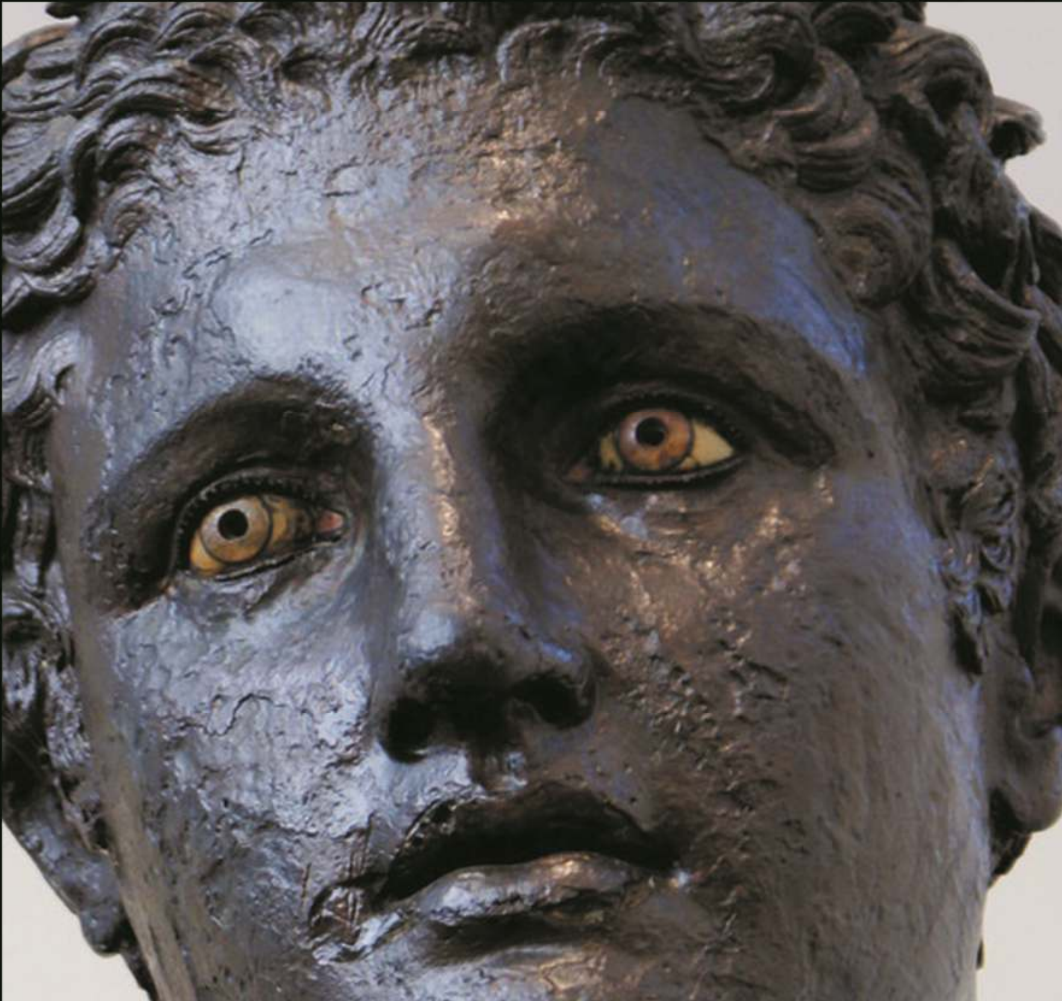


ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

ART SANAT

7/2017



2017
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
ISSN: 2148-3582



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

ISTANBUL UNIVERSITY
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY
DEPARTMENT OF ART HISTORY

ART
SANAT

7/2017

ISSN: 2148-3582

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark, ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark, ULAKBİM Journal Systems

ART-SANAT
7/2017 ISSN: 2148-3582

Yayın Sahibi/Publication Owner
İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Adına Müdür
Prof. Dr. Fikret Turan
Dergi Kurucusu/Founder of Journal
Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli
Editörler/Editors in Chief
Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü
Yazı İşleri Müdürleri/Managing Editors
Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr.Hande Günözü
Yayın Koordinatörü/Publication Coordinator
Dr.Hande Günözü
Grafik, Mizanpaj, E-Dergi Yöneticisi /Graphic, Layout, E-Journal Director
Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli
Türkçe Redaksiyon/Turkish Redaction
M.A. Burcu Atalas Hergül
M.A. Çağlayan Hergül
İngilizce Redaksiyon/English Redaction
M. A. Nazlı Miraç Ümit
Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence
Chief Gülcan Balcı Başkaya
Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın,
Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Dr. Elif Özer, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Baha Tanman,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Prof. Dr. Fikret Turan, Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Gönül Uzelli,
Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Dr. Hande Günözü,
M.A. Nazlı Miraç Ümit, M.A. Burcu Atalas Hergül, M.A. Çağlayan Hergül
Hakem ve Danışma Kurulu/ Referee and Advisory Board
Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Mustafa Aydın,
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, Prof. Elif Özer, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. Uğur Tanyeli,
Prof. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Mehmet Üstünipek, Assoc. Prof. İbrahim Çeşmeli, Assoc. Prof. Emine Naza Dönmez,
Assoc. Prof. Şevket Dönmez, Assoc. Prof. Sedef Çokay-Kepçe, Assoc. Prof. Simge Özer Pınarbaşı,
Assoc. Prof. İnci Yakut, Assist. Prof. Seda Ayvazoğlu, Assist. Prof. Cenk Berkan, Assist. Prof. Gülberk Bilecik,
Assist. Prof. Csilla Balogh, Assist. Prof. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Assist. Prof. Belgin Demirsar Arlı,
Assist. Prof. Hatice Günseli Demirkol, Assist. Prof. Elif Varol Ergen, Assist. Prof. Meltem Gündoğdu,
Assist. Prof. Işıl Özsait Kocabaş, Assist. Prof. Görkem Kutluer, Assist. Prof. Alev Erkmen Özhekim,
Assist. Prof. Ayça Tiryaki,Assist. Prof. Filiz Adıgüzel Toprak, Assist. Prof. Seda Yavuz, Assist. Prof. Burhan Yılmaz,
Assist. Prof. Serap Yüzgüller, Assist. Prof. Mehmet Fevzi Uğuryol, Dr. Hande Günözü, Dr. Kazim Abdullaev,
Dr. M. Nilüfer Kızık Kiraz, Dr. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, M.A. Suna Canan Aydın Altay, M.A. Nazlı Miraç Ümit,
M.A. Gülseren Dikilitaş, M.A. Çağlayan Hergül, M. A. Seda Tulgar, Lect. Lola Kadirova Kızıl, Lect. Ramazan Yılmaz
İletişim/Contact
İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Horhor Cd. Kavalalı Sk. No.5/4 Fatih, İstanbul/Türkiye,
artsanatjournal@gmail.com, http://turkiyat.istanbul.edu.tr/?p=6551
+90 212 440 00 00 / 26658, +90 212 440 20 72
Yayın Yeri/Publication Place
TÜBİTAK-ULAKBİM, DergiPark, ULAKBİM Dergi sistemleri
TÜBİTAK-ULAKBİM, JournalPark, ULAKBİM Journal Systems
http://dergipark.gov.tr/iuarts
Yasal Sorumluluk/Legal Responsibility
Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.
Authors are responsible for content of articles that were published in Journal.
Kapaktaki Fotoğraf /Photo on the Cover
Antikyhera Ephebe Başı, bronz heykel, M.Ö. 340-330, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, foto. D. Agelakis
Head of Antikythera Ephebe, bronze statue, 340-330 BCE, National Archaeological Museum, Athens, photo by D. Agelakis
İndeksler/Indexes
Art-Sanat Dergisi, Art-Sanat Dergisi, Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR),
Akademik Araştırmalar İndeksi (Acar index), Arastirmax, ASOS Index, EBSCOhost, Index Copernicus,
International Medieval Bibliography (IMB), Islamic World Science Citation Center (ISC), JournalTOCs,
ResearchBib, Türk Eğitim İndeksi (TEİ) ve Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM) tarafından indekslenmektedir.
The Art-Sanat Journal is indexed by The Art-Sanat Journal is indexed by the Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR), the Akademik Araştırmalar Index (Acar index), the Arastirmax, the ASOS Index ,the EBSCOhost, the Index Copernicus, the International Medieval Bibliography (IMB), the Islamic World Science Citation Center (ISC), the JournalTOCs , the ResearchBib, the Türk Eğitim Index (TEI) and the ULAKBİM.
Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.
Art-Sanat is a International Academic Refereed E-Journal that Published Twice a Year.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

TRANSKRİPSİYONLAR/TRANSCRIPTIONS

TANITIM/INTRODUCTION

“FUSAYFİSÂ” İSLAM MİMARİSİNDE MOZAİK

BİROL CAN
Doç. Dr., Uşak Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
birol.can@usak.edu.tr

ÖZGÜR GÜLBUDAK
Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
ozgurblk2777@gmail.com

BURAK MUHAMMET GÖKLER
Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
b.muhammetgokler@gmail.com

ÖZ*

İslam dini, 7. yüzyılın ilk yarısında Arap yarımadasında doğuşundan itibaren, yaklaşık ilk yüz yıllık dönemde çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Dini ve siyasi yayılımı ve gücüne paralel olarak kendi kültürel kimliğinin oluşumu da bu dönem içinde gerçekleşir. Özellikle Emevi hakimiyeti dönemine ait mimari yapıtlarda, eski yerel unsurların da etkisi ve katkısıyla İslam Sanatı olarak nitelendirilebilecek üslubun oluştuğu anlaşılmaktadır. Devam eden dönemlerde bu sanat geliştirilmiş, özellikle Selçuklularla birlikte özgün bir karakter kazanmıştır. Bu çalışmada; kökeni antik çağlara kadar uzanan ve Ortadoğu coğrafyasında geniş bir kullanım süreci yaşayan mozaik tekniğinin, cami, saray, türbe gibi İslami yapılardaki uygulamaları ele alınmış; başlangıcından çini-mozaik ve çini tekniğinin yaygınlaşmasına kadar geçen süreçte, bu mozaiklerin İslam inancının prensiplerine göre şekillendirilerek ağırlıklı olarak kaligrafik kuşaklar, bitkisel ve geometrik düzenlemelerle kullanımı öne çıkan örneklerle tanıtılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslam, mimari, mozaik.

* fusayfisâ: (fa-yı ulanın zammı ve saniyenin kesriyle) Elvan-ı fusus-ı harezden büyük evlerin duvarlarına üstüvar eyledikleri nesneye denir. Müellif tarifte icaz eylemiştir. Bu, tepe camı dediğimiz olacaktır ki elvan-fusus-ızücaciyyeden mamul gunagun nukuş ile menkuş olup cevamiin ve büyük konakların bala-yı duvarına üstüvar ederler. Lafz-ı mezburinde'l-baz Rumi lügatidir (Mütercim Asım: 2684); füseyfisâ: reng-a-reng boncuklar veya çakıl taşı ve sırça vesaire ile donatılmış satıh ki *fr*. “mozayik” denilir. [her ne kadar lisanımızda isti'mal olunmamış ise de, böyle bir lugata eşedd-i ihtiyacımız olduğundan kabulü elzemdir.] (Şemseddin Sami: 770); fusayfisâ: A sort of pearl or bead fixed on the inner walls of houses (Johnson 1852: 929).

MOSAIC IN ISLAMIC ARCHITECTURE

ABSTRACT

Immediately after Islam had emerged in the Arabian Peninsula in the first half of the seventh century, it expanded into a vast geographical area in the first 100 years. The generation of its own cultural identity, correspondingly its religious, political expansion and strength occurred in that period, as well. It is appreciated that a style to be characterized as Islamic Art originated in the architectural works of art which belonged particularly to the Umayyad authority with the impact and contribution of the ancient indigenous elements. That art was advanced in subsequent periods and gained a unique feature especially with the Seljuks. In this study, it is discussed that the mosaic technique, whose origins can be traced to antiquity and experienced an extensive process throughout the Middle East, was implemented in Islamic architecture, such as mosques, palaces, and tombs. It attempted to introduce that the practice of those mosaics was developed according to the principles of Islamic faith by means of calligraphic bands, floral and geometrical arrangements in the process from its beginning until the extension of tile-mosaic and tile techniques.

Keywords: Islam, architecture, mosaic.

İlk mağara resimlerinden günümüze kadar geçen süreçte uygulanan her tür sanatın hem "*estetik*" hem de "*anlatım/mesaj*" amaçlarını birlikte taşıdığını söylemek yanlış olmaz. İnsanoğlunun, eşyayı ve dolaylı olarak yaşamını güzelleştirme amacıyla geliştirdiği estetik görgüsünün yanı sıra; duygu ve düşüncelerini ifade etme arzusunun da ürünü olan sanat eserleri, ait olduğu toplumun da özetidir bir bakıma. Gözlem, duygu ve düşünceler gibi; dinsel içerikli semboller ve imgesel tasvirler de sanat eserlerine yansıyan başlıca konular arasındadır. Dinlerin ortak yönleri arasında yer alan davet, sevgi, hoşgörü, günah, cennet, cehennem gibi kavramlar alegorik anlatımlarla sanat eserlerinde yer bulmuş, bir anlamda sanat dinin dili olmuştur. Kaligrafiden (hat) çiniye, tezhipten tekstile kadar görsel İslam sanatının her dalında da, bu şekilde simgesel anlatımlar çok sayıda ve çeşitli biçimlerde işlenmiştir. Ait oldukları esere sanatsal değer katan ve çeşitli tekniklerde ortaya çıkan bu unsurlar, sadece bir süsleme unsuru olarak algılanmamalıdır. Özellikle ibadethanelerde, tasvirden kaçınılarak[1] oluşturulan geometrik ve bitkisel kompozisyonlar ve dinsel içerikli yazı kuşakları, İslam kültürünün dünya ve öte dünya inancına bakış açısına bağlı olarak sembolik anlamlar da taşımaktadır (Baş 2006: 28, 30-32).

---

[1] İslam dininin temel kaynaklarında antropomorfik tasvirlerin yasaklandığına dair açık bir ifade bulunmasa da, bazı hadislerin yorumlanmasına dayanılarak putperestliğin yeniden canlanması tehlikesine karşı bir tedbir olarak sakıncalarının vurgulandığı kabul edilir (Baş 2006: 26; Akın 2009: 2; Konak 2013: 968 vd.). Bu durum, ilk bakışta İslam sanatının kısır kalmasına neden olmuş gibi görünse de, aslında non-figüratif anlatımın gelişmesine dolaylı olarak olanak sağlamıştır. Böylece, imgelerin ve özellikle tabiata ve evrene dair her şeyin sembolizm yoluyla ve görselliğinin ötesinde daha da derin anlamlarının metaforik anlatımlarla vurgulanmasıyla soyut akım olgunlaşmıştır. Gül, artık sadece bir çiçek değildir örneğin, vav sadece alfabenin bir harfi olmanın ötesinde anlamlar taşır İslam sanatıyla tanıştıktan sonra. Diğer bir deyişle, esasen yasaklanan sanat ya da ikon değil, put ve putperestliktir. Bununla birlikte, minyatür, mimari resim gibi tasvir içeren sanat dallarındaki figürlü anlatımlar da perspektiften ve ruh ifadesinden yoksun bırakılarak aynı soyutlaştırma akımından nasiplenmiştir (Akın 2009: 5)

Arap yarımadasının büyük bölümü Hz. Muhammed döneminde İslamiyeti kabul etmiştir. Onun 632'de ölümünden 661 tarihine kadar olan "Dört Halife Devri" (Hulafa-i Raşidin) içinde bugünkü Irak, Suriye, Lübnan, Filistin, İsrail ve Ürdün'ün içinde olduğu tüm Ortadoğu coğrafyası, doğuda Afganistan'a kadar olan İran toprakları, kuzeyde Kafkas dağlarına kadar olan ve Hazar gölünün batısında kalan bölge, batıda Mısır ve Libya'nın olduğu kuzey Afrika toprakları İslam orduları tarafından ele geçirilir. Bu dönem aynı zamanda İslam'ın mimari üslubunun da şekillenmeye başladığı yıllardır. Her ne kadar hiçbiri günümüze özgün halleriyle ulaşmamış olsa da, Hz. Muhammed'in inşaa ettirdiği Kuba Mescidi ve Mescid-i Nebevi, Hz. Ebubekir'in Kufe ve Fustad'da yaptırdığı camiler, Hz Ömer'in Kudüs'deki Tapınak Dağı'nda Hz. Süleyman mabedinden itibaren çok kez yapılıp yıkılmış tapınakların harabeleri üzerine inşaa ettirdiği cami gibi ilk örnekler, oldukça mütevazı ve gösterişten uzak olmalarına rağmen, madden ve manen sembol olmuşlardır. Diğer yandan, "*İslam Mimarisi*" tanımlaması içindeki bu ilk örnekler ve bunların dışında daha eski dini yapıların yön, giriş vb. gibi bazı değişikliklerle yeniden kullanılması (Creswell 1989: 6-8), fetihlerle geçen ilk yıllarda (7. yüzyılın ortaları) karakteristik bir İslam sanatının henüz oluşmadığını gösterir.

Dört halife devrinin ardından gelen Emevi dönemi (661-750), siyasi sınırların daha da genişletilmesinin yanı sıra, mimari ve diğer sanatlarda İslam üslubunun oluştuğu dönem olarak dikkat çeker. 7. yüzyılın sonlarından itibaren İslam sanatı, Sasani, Roma ve Bizans bölgesel üslubunun etkisiyle, fakat İslam inancı ve geleneklerine uygun biçimde şekillendirilmiştir (Grabar 1978: 208; Yıldırım 1996: 163; Baş 2006: 28, 32-33; Konak 2013: 980). Dönemin yapıları; ibadethane, saray gibi işlevlerinin yanı sıra, fethedilen topraklarda İslam'ın gücünü ve ihtişamını sergilemek amacıyla hem boyutlarıyla hem de dekoratif unsurlarıyla oldukça etkileyicidirler. Bu dönemin ibadethane ve saraylarının çoğunda, altın yaldızlı, çok renkli cam mozaikler, yapıların fiziksel boyutlarına sanatsal ve estetik görkem katmıştır (Baker 2005: 167 vd.).

Kudüs'te Tapınak Dağı'nda[2], Mescid-i Aksa'nın kuzeyinde, kutsal kaya üzerinde yer alan Kubbetü's-Sahra, İslâm mimarisinin bilinen ilk kubbeli yapılarındandır (Bozkurt 2004: 304; Saoud 2002: 3). 5. Emevi halifesi Abdülmelik bin Mervan tarafından 686-691 tarihlerinde inşaa edilen[3] bu mescid, tüm semavi dinlerce kutsal sayılan kayanın (Hacerü'l-Muallak) üstünü örter (Üçok 1968: 159-160). 1016 yılında meydana gelen depremde çöken kubbesi Fatımi halifesi el-Hakim (996-1021) tarafından eski durumuna getirilmiş (Üçok 1968: 160), 1027-1028 yıllarında halife Zahir tarafından onarılmıştır (Hillenbrand 2000: 147). Kudüs'ün Haçlılar tarafından 1099'da işgal edilmesinin ardından iç ve dış duvarları azizlerinin resimleriyle süslenerek kiliseye çevrilen Kubbetü's-Sahra,

[2] Tüm dinler için kutsal sayılan bu alan, İslam peygamberinin İsra ve Miraç mucizelerinin gerçekleştiği yer olmasıyla Müslümanlar için özel bir önem taşır.

[3] Halife'nin, bu yapıyı sadece ibadethane ihtiyacı için değil, Hıristiyan ve Yahudilerden oluşan Kudüs halkına İslam'ın gücü ve ihtişamı hakkında etkin bir mesaj verme amaçlı olarak inşaa ettirdiği bellidir. Nitekim, bütün maddi imkanlar seferber edilmiş, cami için Mısır eyaletinin yıllık toplam vergi gelirlerinin 7 mislinden daha fazlası harcanmıştır. Amaç, bir dünya harikası olduğu kadar eşsiz de olacak bir yapıt ortaya çıkarmaktır (Rosen-Ayalon 1996: 387; Idinopulos 1991: 226; Armstrong 1996: 237; Gül 2005: 291; Clark 2012: 66-67)

Selahaddin-i Eyyubi tarafından 1187 yılında kapsamlı bir tadilattan geçirilerek tekrar camiye çevrilir.

Dıştan sekizgen planlı olan Kubbetü's-Sahra, iç kısımda sekizgen ve dairesel iki dolanma alanına sahiptir (Avner 2010: 31 vd.; Hillenbrand 2005: 26; Clark 2012: 70-73). Orta mekanı, Kudüs'ün ve Harem-i Şerif'in sembolü olan 30 m yükseklikte ve 20 m çapında, dıştan altın sarısı metal levhalarla kaplı bir kubbe örter. Kubbe ve kasnağının iç kısmında, kemer köşeliklerinde ve alt yüzlerinde, iç ve dış duvarlarda, toplam 1200 m^2 bir alanda mozaik kaplamalara yer verilmiştir (Fig. 1-2). Bunlardan sadece iç mekandakiler günümüze kadar orijinal halleriyle kalabilmişken, dış cephesi 1552 yılında Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle Osmanlı üslubunda çinilerle kaplanmıştır (Enderlein 2007: 64). 1326 yılında Kudüs'ü ziyaret eden İbn Battuta'nın *"…İçinde ve dışında bulunan envai çeşit nakış ve süsleri tavsif ve tarif etmekte kalemim aciz kalır. Bunların ekserisi altın yaldızlı olduğundan, ışık gibi mütemadiyen parlar…"* (İbn Battuta: 55-66) sözleriyle hayranlığını dile getirdiği süslemeler, İslam mimarisinin en zengin mozaik örneklerinden birini oluşturur. Hem mimari planlaması, hem zengin iç dekorasyonu, hem de taşıdığı anlam açısından İslam mimarisinin Ayasofyası'dır. Kademeli düzenlenmiş olan kubbe kasnağındaki 16 pencere açıklığından süzülen ışıkla aydınlanan bu mozaiklerde altın yaldızlı zemin üzerine yeşil, kırmızı, mor, sarı gibi farklı renkte tesseralarla yapılan bitkisel süslemelere ve Kuran'dan ayetler[4] içeren yaklaşık 240 m uzunlukta mavi fon üzerine altın yaldızlı tesseralarla oluşturulan kufi yazı kuşaklarına yer verilmiş (Grabar 1996: 56-68; Mintz 2010: 43 vd.; Akkurt 2011: 23; Clark 2012: 73), yer yer inci/sedef taşları da kullanılmıştır. Bitkisel kuşak ve panolarda, geç Roma ve erken Bizans dönemlerinde örneğine sıkça rastlandığı gibi (Ling 1998: Fig. 58; Scheibelreiter 2007: 70, Fig. 17; Blazquez 2008: 8-9, 29, Abb. 3, 27; Aydın 2011: 35, Abb. 9, 11) merkezi akanthus demetinden ya da stilize edilmiş bir vazodan çıkan ve kıvrılarak yükselen dallar, hurma ağaçları, hayat ağaçları ve girlandlar ana temaları oluşturur. Dallardan fışkıran salkım, çiçek, yaprak gibi bitkisel motifler tüm yüzeyi kaplar. Gerek bu bitkisel kompozisyon, gerekse bunları sınırlayan ince bordürlerdeki alternatif üçgenler kökeni çok daha eskiye giden uygulamalardır. Hellenistik kaynaklı Roma mozaik sanatı ve onun teknik açıdan devamı olan Bizans örneklerinde gördüğümüz bitkisel içerik burada aynen uygulanmıştır. Fark, daha önce bu kompozisyonlar genellikle ikincil unsur olarak çevre bordürlerini süslerken, tasvir yasaklarının etkisiyle bunlar İslam sanatında ana motif konumunda işlenmiştir (Hillenbrand 2005: 26). Yapının baş mimarlarının Kudüs'lü Yezid Bin Salam ve Baysan'lı Raja Bin Hayve olduğu bilinir. Bunların yanı sıra, İbn Battuta *"…Kubbetü's-Sahra'nın yapımında Bizanslı ve Suriyeli sanatçıların çalıştığı tahmin ediliyor…"* (İbn Battuta: 55-66) der. Ayrıca, kompozisyonda Sasani etkilerinin de olduğu vurgulanır

[4] Gerek bu kısımdaki, gerekse doğu ve kuzey kapılarındaki yazı kuşaklarında yer verilen pasajların ağırlıklı olarak Hz. İsa'ya ve isim verilmese de diğer peygamberlere yönelik ayetler olması, İslam dininin bu peygamberlere bakışını içermesi, aynı zamanda yapının Hz Süleyman mabedinin söylenegelen süslemelerine benzer güzellikte donatılması (Mintz 2010: 52), bölgenin ve özellikle tüm semavi dinler için kutsal sayılan Kudüs'ün kozmopolit nüfusuna bir hoşgörü ve davet mesajı olarak kabul edilebilir (Grabar 1978: 61-66; Rabbat 1989: 12-13)

(Akkurt 2011: 25). Anlaşılan, teknik ve tema geleneksel, ama içerik ve anlam cennet imgesinin belki de en güzel tezahürü olarak yenidir.

Kudüs'te, Tapınak Dağı'nda, Harem-i Şerif'in güneyinde, daha önce burada yer alan erken dönem dini yapılarının üstüne inşaa edilen Mescid-i Aksa, Müslümanların ilk kıblesi ve Mescid-i Haram'la Mescid-i Nebevi'den sonra en kutsal mescittir (Ağırakça 2009: 818 vd.; Akkurt 2011: 18 ;Salimi 2013: 36). Burada daha önce bulunan Hz. Süleyman mabedinin yerine, MÖ. 1. yüzyılda Roma'ya bağlı yerel kral Herodes tarafından bir tapınak inşaa edilir. MS. 70 yılında Roma imparatoru Titus'un emriyle yıkılan bu tapınağın yerine MS. 2. yüzyılda Roma imparatoru Hadrianus tarafından Jüpiter tapınağı yapılır (Grabar 2007: 42). Ardından Bizans İmparatorlu 1. Justinianus tarafından (527-565) bir bazilika inşaa edilir[5]. Kudüs'ün 637 yılında Hz. Ömer tarafından fethinden sonra ilk olarak Mescid-i Aksa inşa edilmiştir. Erken dönem İslam kaynaklarında bu yapı hakkında fazla bilgi bulunmamakla birlikte, 670-680 civarında burayı ziyaret eden Arculf'un anlattıklarından, müslümanların eski tapınağın yıkıntılarının bulunduğu bu alanda üç bin kişinin namaz kılabileceği büyüklükte sade bir ahşap mescit yaptıkları öğrenilmektedir (Grafman ve Rosen-Ayalon 1999: 2; Akkurt 2011: 20; Bozkurt 2004: 270). 5. Emevi halifesi Abdülmelik bin Mervan'ın oğlu 6. Emevi halifesi I. Velid tarafından 707-709 tarihlerinde genişletilmiş, Abbasiler döneminde depremler sebebiyle birkaç kez zarar gören yapı her seferinde tekrar onarılmış, günümüze kadar gelen süreçte pek çok kez onarım ve ilaveler görmüştür (Yıldırım 1996: 153; Reiter, Eordegian ve Abu Khalaf 2000: 136; Hillenbrand 2005: 23; Gladiss 2007: 170; Akkurt 2011: 20).

Kuzey-güney doğrultusunda genişlemesine dikdörtgen bir formda inşaa edilen transept planlı yapı, bugünkü haliyle 80x55 m boyutlarında ve mihraba dik yedi sahın ve bunu güneyde kesen doğu-batı doğrultulu paralel bir sahından oluşur. Diğerlerine göre daha geniş ve yüksek tutulmuş olan orta sahınla mihrabın bulunduğu güney duvara paralel uzanan sahının kesiştiği bölüme mihrap önü kubbesi yerleştirilmiştir (Yıldırım 1996: 153).

İbn Battuta, Mescid-i Aksa için "*...Mimarisinde göze çarpan hüner ve sanat insanı hayrete düşürür. Kubbenin her yanı altın yaldızla, çeşit çeşit rengarenk nakışlarla süslüdür...*" (İbn Battuta: 65-66) der. Mescid-i Aksa'nın kubbesinde, kubbenin altındaki sekiz pencereli kasnakta, bu kasnağı taşıyan kemerlerin üstündeki geniş köşeliklerde ve duvarlar üzerindeki kuşaklarda mozaik kaplamalara rastlanır (Fig. 3). Bu mozaiklerin, 1034 depreminin ardından 1035-1036 yıllarında Fatımi halifesi Zahir'in emriyle eklendiği kabul edilir (Hillenbrand 2000: 147; Akkurt 2011: 21). Kubbenin kuzey kemerinin kuzey cephesinin en üst kısmında Halife Zahir'in adının geçtiği uzun kufi yazı kuşakları yer alır (Akkurt 2011: 21). 1099 yılında Haçlılar tarafından işgal edilen Kudüs'teki hıristiyan egemenliğine 88 yıl sonra 1187'de Selahaddin-i Eyyubi tarafından son verilir. Bu dönem içinde zarar gören ve farklı amaçlarla kullanılan yapılar onarılır. Bu kapsamda, Mescid-i Aksa'nın önüne bir duvar örülerek kapatılmış olan mihrabı 1187-1188 tarihinde tekrar

[5] Mescid-i Aksa'nın 1920'lerdeki depremle tahrip olmasının ardından burada 1930'larda yapılan onarım ve kazı çalışmalarında erken Bizans dönemine tarihlenen zemin mozaik döşemelerine rastlandığından bahsedilir: Grafman ve Rosen-Ayalon 1999: 4, dipnot 5

açılarak Kuran'dan pasajlar içeren kufi yazılı mozaikleri onarılır (Hillenbrand 2000: 300-301, 371-372, Fig.5.5; Nees 2016: 141-142). Benzer mozaik yazı kuşakları yapının farklı yerlerinde duvar ve plasterler üzerinde de görülür. Kuzey kubbe kemeri üzerindeki mozaiklerde, Kubbetü's-Sahra'dakileri andıran bitkisel kompozisyonlar ve geometrik desenler görülür. Her iki yanda yükselen üst üste stilize vazolardan çıkarak tüm duvar yüzeyine yayılan irili ufaklı dallar ve uçlarındaki çiçek motifleri altın sarısı zemin üzerine çeşitli renklerle işlenmiştir. Kemerin her iki yanından yükselen bitkisel motifler, bulunduğu yüzeye uyum sağlayarak merkeze doğru eğimli işlenmişlerdir. Bu yüzey ile altındaki kesme taş örgülü kemer arasında, kemer eğimini takip eden mozaik bordürde, antik çağ mimari öğelerinden konsol kuşağı işlenmiştir. Roma çağı mozaik ve fresklerinde de sıkça karşılaşıldığı gibi bu konsollarda perspektif ve üç boyut yakalanmaya çalışılmıştır. Bu mozaik kaplamalar daha sonraki bir dönemde alçı ile kapatılmış, Mimar Kemalettin tarafından 1922-1926 yıllarında yapılan geniş çaplı onarımlar kapsamında tekrar gün yüzüne çıkarılmıştır (Yıldırım 1996: 151).

Suriye'nin başkenti Şam'da bulunan Emeviye Camii, Emevi halifesi I. Velid döneminde, 705-715 yılları arasında inşaa edilmiştir (Grabar 1978: 110; Bacharach 1996: 28). Bu alanda ilk olarak Romalılar tarafından inşa edilmiş Jüpiter Tapınağı bulunmaktaydı[6]. 4. yüzyılda Hıristiyanlıkla birlikte tapınak Vaftizci Yahya (John the Baptist) adına kiliseye çevrilir. Şam'ı fetheden Müslümanlar, Ebu Ubeyde bin Cerrah'ın gözetimi altında 635 yılında çeşitli ekleme ve değişikliklerle yapıyı kısmen camiye çevirir. Müslüman nüfusun zaman içinde artması sonucu cami olarak kullanılan bölüm yetersiz kaldığından yapı tamamen camiye çevrilir (Salimi 2013: 26)[7].

136x37 m boyutlarında bir ibadet mekanı ile 122,5x50 m boyutlarında bir avludan oluşan yapı Mescid-i Nebevi'de olduğu gibi enine düzenlenmiş dikdörtgen plan şemasına sahiptir. Bu tipin ilk örneklerinden biri olarak kendisinden sonra Anadolu dahil İslam coğrafyasının birçok yerinde tekrarlanan camilere etki etmiştir (Akkurt 2011: 33). Caminin ana ibadet mekanı, kıble duvarına paralel uzanan üç yatay sahın ile bunları ortadan kesen daha geniş bir dikey sahından meydana gelmektedir. Sahınlar birbirinden mermer sütunlar üzerinde yükselen iki katlı kemerlerle ayrılır. Dikey sahının ortasında kare paye tarafından taşınan kubbe yer almaktadır. Ana ibadet mekanı, üç kemerli büyük bir kapıyla avluya açılır. Ortasında bir şadırvanın yer aldığı avlu arkadan yirmi dört, yanlardan dokuzar kemerli revaklarla çevrilidir. Avluda ayrıca hazinenin konduğu, devşirme sütunlar, başlıklar ve arşitrav blokları üstünde yükselen bir Kubbetü'l Hazne mevcuttur (Yazıcı 1995: 108).

[6] Jüpiter Tapınağı zamanının en büyük ve kutsal yapılarından olduğu için, Emeviler döneminde, Emeviye Cami için burasının seçilmesi de rastlantı değildir şüphesiz: Salimi 2013: 24

[7] Hıristiyanlık yapılarının hala görkemini koruduğu bir bölgede, Halife Velid'in hiçbir masraftan kaçınmayarak böyle muhteşem bir yapı inşa ettirmesi, şüphesiz sadece ibadethane ihtiyacı ile açıklanamaz. 10. yüzyılın Arap coğrafyacısı El-Mukaddasi'nin hikayeleştirerek anlattığı gibi, İslam'ın gücü ve ihtişamını sergileme ve bu dinden olmayan insanların üstünde hayranlık ifadesi oluşturacak şaheserler inşa etme zamanı gelmişti: Grabar 1978: 64-65

"…Bu cami güzellik ve ihtişam bakımından yeryüzündeki camilerin en büyüğü, sanatkarlık açısından da en üstünüdür. Eşi benzeri yok. Velid b. Abdülmelik b. Mervan tarafından yaptırılmıştır. Bu halife Kostantiniye'ye, Rum hükümdarına bir heyet göndererek sanatkâr istemişti. Bu rica üzerine Rum hükümdarı 12.000 yapı sanatkarı gönderdi... Cami, füsayfisa denilen ve çeşit çeşit renklerle karışmış küp şeklinde altın levhacıklarla süslüdür..." (İbn Battuta: 94 vd.)[8]. İbn Battuta'nın bu sözlerle bahsettiği yapı ve mozaikleri toplamda yüzlerce metrekarelik alan kaplayacak kadar geniştir. Bitkisel ve geometrik motiflerle bunlar arasındaki binalardan, nehirlerden[9], ağaçlardan oluşan kent ve pastoral manzara tasvirlerinden meydana gelen bu zengin mozaik süslemeler sanat tarihi açısından büyük önem taşır (Yazıcı 1995: 109) (Fig. 4-7). Mozaiklerde; çeşitli tonlarda altın sarısı, mavi, kırmızı, siyah, gümüşi renklerde tesseralar kullanılmıştır (Akkurt 2011: 34). Renk tonlarının değişimiyle sağlanan ışık-gölge etkisi ve derinlik oldukça başarılıdır. Kemer alt yüzeylerinde akanthus yaprakları dikkat çeker. Kompozisyonlar Pompei duvar resimlerindeki (Al-Asad 2000: 49), geç Roma (Ling 1998: Fig. 66; Ersoy 2014: 128-129) ve erken Bizans (Zaqzuq ve Piccirillo 1999: 443 vd., Pl. 7 vd.) mozaiklerindeki uygulamaları hatırlatmaktadır. İslam inancındaki cennet tasvirlerinin işlendiği bu mozaiklerde de figür içeren tasvirlerden kaçınılmıştır (Burckhardt 2009: 26). Avludaki sekizgen Kubbetü'l Hazne'nin duvar yüzeylerinde de, benzer bitkisel ağırlıklı kompozisyonlar uygulanmıştır (Greenhalgh 2005: 33) (Fig. 8-9). Bazı yüzeylerde, merkezi akanthuslardan çıkan ard arda kaulisler ve yapraklarla kaplı dallar, bazılarında ise ortadaki büyük palmiye ağacının gölgesinde bina tasvirlerine yer verilmiştir.

Medine yakınlarında yer alan Kuba Mescidi ve Medine'de bulunan Mescid-i Nebevi, ilk camilerdir. İlk halleri hicret yılına (622) dayanan bu yapılar, Emevi halifesi I. Velid'in ilk yıllarında genişletilmiştir. Halifenin Medine valisi olarak görevlendirildiği Ömer bin Abdülaziz'in hamiliğinde 707 civarında gerçekleştirilen bu genişletme çalışmalarında, yapılar hem mimari hem de dekorasyon olarak zenginleştirilmiştir. Halife I. Velid'in büyük yardımlarıyla gerçekleştirilen, inşaasında ve süslemelerinde Mısırlı ve Bizanslı usta ve sanatçıların da çalıştığı söylenen yapılara ait orijinal mozaikler günümüze ulaşamamıştır (Bacharach 1996: 35; Algül 2004: 280; Greenhalgh 2008: 63-64)[10].

717 yılında tamamlanan, plan ve düzenleme açısından Şam Emeviye Camii ile benzerlikler taşıyan Halep Ulu Camii, tarihi boyunca çeşitli eklemeler ve değişiklikler yaşamış olup, orijinal hali günümüze ulaşabilmiş değildir. Yapının hamisi Emevi halifesi Süleyman bin Abdülmelik'in, büyük kardeşi Halife Velid'in yaptırdığı Şam Emeviye Camiiyle eşdeğerde, hatta onunla rekabet edecek düzeyde yaptırdığı Halep Ulu Camii'nde

[8] Şam Emeviye Camii mozaiklerinin Bizans üslubundan çok kökeni Roma orijinallerine giden Suriye ve çevresi örnekleriyle yakın benzerlik içermesi ve Ortadoğu coğrafyasının Bizans başkentinden sanatçı ve usta çağırılmasına gerek duyurmayacak kadar köklü bir birikime sahip olması dolayısıyla, İbn Battuta'nın bildirdiği ve birçok araştırmacının da hem fikir olduğu, "*Bizanslı ustaların ve sanatkarların davet edildiği*" görüşüne şüpheyle yaklaşılması gerektiği üstünde durulur: Grabar 1964: 82-83; Saoud 2002: 4

[9] Buradaki nehir tasvirinin Şam'dan geçen Barada nehri olduğu öne sürülür.

[10] Belazuri, Ebu İshak el-Harbi ve Taberi gibi 9.-10. yüzyıl yazar ve tarihçileri halifenin Bizans imparatoruna Mescid-i Nebevi'nin inşaası ***ve*** süslemeleri konusunda bir mektup yazdığını ve imparatorun da yardımlarda bulunduğundan bahseder (Bozkurt ve Küçükaşcı 2004: 282). Diğer yandan, Bizans'tan gelen usta ve malzemelerin aslında Şam Emeviye Camii için istendiği, bunun sadece bir kısmının Mescid-i Nebevi'ye gönderildiği bildirilir (Küçükaşcı 2003: 225-226)

de gösterişli mimari dekorasyona ve zengin mozaik kaplamalara yer verildiği bildirilir (Bacharach 1996: 34). Çeşitli eski kaynaklarda yapının mozaiklerinin Abbasiler tarafından taşındığı ya da Bizanslılar tarafından tahrip edildiğinden bahsedilir.

642 yılında Mısır'ı fetheden İslam orduları komutanı Amr bin el-As, ilk iş olarak Fustad (Kahire) kentini kurar ve burada kendi adıyla anılan Amr Camii'ni yaptırır. Çeşitli dönemlerde çok sayıda onarım ve eklemeler geçiren cami Afrika kıtasındaki ilk cami ve İslam mimarisindeki ilk minarelerin[11] inşa edildiği yapı olarak anılır. Caminin, 8.-10. yüzyıllar boyunca devam eden tadilatları sırasında eklenen duvar ve mihrap mozaikleri, öncülerinin ve çağdaşlarının genel karakterine paralel olarak bitkisel süsleme ve tasvirlerin ağırlıklı olarak kullanıldığı düzenlemelere sahiptir. Günümüze ulaşmayan bu mozaiklerin 10. yüzyıl sonlarında yerlerinde olduğu, 985 yılında burayı ziyaret eden Arap coğrafyacı el-Mukaddasi'den öğrenilmektedir (Yeomans 2006: 22)[12].

Camilerin yanı sıra, hem idari işlerin yürütülebilmesi hem de halifelerin özel yaşamlarını sürdürebilmeleri için genellikle kentlerin dışında iyi korunan saray kompleksleri inşaa edilmiştir. Özellikle Emevi döneminde, Ortadoğu'nun çeşitli yerlerinde görkemli boyutları ve lüks döşeme ve süslemeleriyle dikkat çeken saraylar ve köşkler yapılmıştır. Bunlar, idari birimlerinin yanı sıra cami, hamam gibi kamusal ve özel mekanların bir arada olduğu, her türlü ihtiyacın düşünüldüğü yapı gruplarıdır. Bunlardan biri olan Hırbetü'l Minye, günümüzde İsrail sınırları içerisinde yer alan Taberiye (Tiberias/Celile/Kinneret) gölünün kuzey kıyısı yakınında bulunan bir saray kompleksidir (Creswell 1989: 93; Bacharach 1996: 35). 67x73 m ölçülerinde dikdörtgen planlı sarayın çevre duvarları kalevari bir tarzda dairesel kulelerle desteklenmiştir (Bacharach 1996: 35). Diğer Emevi yapılarına göre daha sade ve basit bir şekilde inşa edilmiş olmasıyla birlikte diğer yapılardan en önemli farkı, elips planlı, kule görünümünde ve kubbeli doğu giriş cephesidir (Beksaç 1998: 327). Hırbetü'l Minye merkezi bir avlu etrafında yerleştirilmiş olan farklı fonksiyonlara sahip bölümlerden meydana gelmektedir. Cami, hamam gibi yapıların yanısıra, güney kenar ortasında yer alan, yaklaşık 400 m^2 boyutlarındaki geniş kare mekanın kabul salonu işlevi gördüğü tahmin edilmektedir (Creswell 1989: 94; Bacharach 1996: 35; Beksaç 1998: 328). Hem bu kabul salonu hem de batı bitişiğindeki mekanların duvar ve zeminleri mermer plakalar ve mozaiklerle kaplanmıştır (Fig. 10). Farklı renkte tesseralardan oluşan mozaikler geometrik ağırlıklı desenlere sahiptir (Grabar 1964: Fig. 18; Grabar 1978: 160, Fig. 78; Creswell 1989: 95; Ritter 2012: 118, Abb. 9). Giyoş bantlarının oluşturduğu meander ve ara boşluklara yerleştirilmiş geometrik rozetler 5.-6. yüzyıl Bizans mozaiklerinde de sık uygulanmış bir kompozisyondur (Can 2009: 6-8, Fig. 8; Okçu 2009: 32-41; Aybek ve Öz 2012: 16, Fig. 4; Salman 2012: 190-191, Res. 3). Yapının kesin olarak ne zaman inşa edildiği bilinmemekle

[11] Caminin dört köşesindeki minareler 673 yılında Emevi halifesi Muaviye tarafından ekletilmiştir (Behrens-Abuoseif 1989: 47)

[12] Fatımi halifesi el-Hakim'in, 997 yılında caminin mozaiklerinin bir kısmını kaldırttığı ve duvarları sıvayla kaplattığı bildirilir (Behrens-Abuoseif 1989: 49). Eyyubi devletinin kurucusu Selahaddin-i Eyyubi, 1171'de Mısır'ı fethederek Fatımi halifeliğine son verdiğinde Amr camiinde onarımlar yaptırır. Bu yenileme çalışmaları kapsamında, mihrap nişi yenilenerek dönemin modasına uygun biçimde mermer levhalarla kaplanmış ve üstüne Selahaddin-i Eyyubi'nin adı yazılmıştır (Swelim 2013: 289). Mihrap mozaiklerinin bu sırada kaldırılmış olabileceği de düşünülür.

birlikte giriş kapısında bulunan devşirme bir blok üzerindeki kufi kitabede "*el-Velid*" ismi okunabilmiştir (Beksaç 1998: 327). Hem bu yazıt, hem de benzerleriyle mimarisi ve süslemeleri açısından karşılaştırıldığında, yapının ve mozaiklerinin 8. yüzyılın ilk yarısına ait olduğu fikri ağır basmaktadır (Bacharach 1996: 35).

Kuseyr El Hallabat, Ürdün'de, Amman'ın yaklaşık 60 km kuzeydoğusunda yer alan bir saray kompleksidir (Bisheh 1993: 49). Yapının kesin tarihi belli olmamakla birlikte Emevi halifesi Hişam bin Abdülmelik tarafından (724-743) inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir (Creswell 1989: 164). Saray, camii, hamam gibi birimlerden oluşan kompleksin, burada daha önce bulunan Roma ve Bizans dönemi yapılarının üzerine inşaa edildiği ya da yapımında yakınlardaki erken dönem yapılarına ait malzemenin kullanıldığı, ele geçen yazıtlı devşirme bloklardan anlaşılmaktadır (Bisheh 1993: 49-50). Yapı, Kasrü'l Hayri'l Garbi ve Kasrü'l Hayri'l Şarki'de olduğu gibi kare planlı kalevari bir tarzda ele alınmış, dış duvarların köşelerindeki kulelerle desteklenmiştir (Creswell 1989: 164-173).

Kuseyr El Hallabat'ın birçok yerinde freskolara ve mozaik döşemeye yer verildiği anlaşılmakla birlikte, bunların pek azı günümüze ulaşabilmiştir. Bunlardan biri, sarayın odalarından birinin zemininde yer alan ve çok azı korunabilmiş olan mozaik döşemedir (Fig. 11-13). Geniş bir geometrik kenar bordürüyle çevrelenen mozaik, sarmallar oluşturarak ilerleyen ve yer yer düğümlenen giyoş kuşağı ve aralardaki figürlü boşluklardan oluşur (Creswell 1989: 165; Ling 1998: 100, Fig. 71). Bu boşluklarda, açık renk zemin üzerine çeşitli hayvan figürleri işlenmiştir. Ancak bunlardan sadece antilop, kurt, tavşan, kuş, balık figürleri nispeten sağlam olarak kalabilmiştir (Bisheh 1993: 50, Fig. 2-5). Teknik anlamda oldukça başarılı bir işçilik göstermesi ve figürlerin sunumunda gölgelendirme ve hatta ruh ifadesi gibi detayların başarılı biçimde kullanılması açısından oldukça etkileyicidir. Bu figürlerin dışında, döşemenin muhtelif yerlerinde nar, limon, kavun gibi meyvelere yer verilmiştir. Diğer bir mekan içerisinde de, geometrik kuşaklar arasında leopar, deve gibi hayvanların işlendiği, ele geçen kısımlardan anlaşılmaktadır. Sarayın diğer bazı odalarında da, geometrik bordür ve kompozisyonların oluşturduğu ve yer yer hayvan figürleri içeren döşemelere yer verilmiştir (Bisheh 1993: 54-55, Fig. 9-11).

Sarayın mekanlarından birinde (11 nolu mekan), stilistik açıdan farklı ancak ikonografik olarak öncül örnekleri anımsatan bir kompozisyona yer verilmiştir (Bisheh 1993: 53, Fig. 8) (Fig. 14). Dışta karo ve onun içinde ince dallarla uçlarındaki yaprak ve salkımlara sahip asma motifinden oluşan kuşaklar kenar bordürlerini oluşturur. Dallar, erken Hıristiyanlık döneminde ikonografik anlam taşıyan ve örneklerine sık rastlanan (Blazquez 2008: 8-9, 29, Abb. 3, 27; Özet 2009: 80, Fig. 27; Limao 2011: Fig. 5-7, 14-15, 18) bir motif olarak köşelerdeki kantharoslardan çıkmaktadır. Yaprak, meyve ve dal işlenişi bakımından yakın benzerleri 6. yüzyıl Bizans mozaiklerinde de görülür (Karabulut, Önal ve Dervişoğlu 2011: 40, Fotoğraf 43). Geniş orta pano içinde çeşitli ağaçlar ve hayvanlardan oluşan ve bir de insan figürünün işlendiği bir kompozisyona yer verilmiştir. Açık renk zemin üzerine seyrek yerleştirilmiş figürler pastoral bir manzarayı canlandırmaktadır. En üstte, ortada yer alan nar ağacı, konumu ve boyutlarıyla hayat ağacını andırır. Bunun her iki yanında antitetik yerleştirilmiş ve ağaca doğru ilerleyen bir arslan ve boğa figürü yer alır. Arslanın altındaki çalılıkta bir de yılan görülmektedir. Daha

altta, nar ağaçları ve çalılar arasında panonun merkezine doğru dönmüş devekuşları, onun da altında tıpkı üsttekiler gibi ortalarındaki ağaca doğru yürüyen keçi ve koç figürleri işlenmiştir. Panonun tam ortasında, çalılar arasında, açık renkli kısa bir tunik giymiş olan insan figürüne yer verilmiştir. Sırtında olasılıkla avladığı bir tavşanı taşıyan figür sağ eliyle hemen yanındaki devekuşunun boynuna bağlı olan ipi tutmaktadır. Zeminin çeşitli yerlerinde geometrik dolgu bezeklerine de yer verilmiştir. İşçilik olarak sarayın diğer mekanlarındaki ve genel olarak dönemin Bizans mozaiklerindeki etkiyi ve kaliteyi göstermez (Bisheh 1993: 52-53). Renk çeşitliliği oldukça sınırlı tutulmuş; beyaz, kahverengi, turuncu renkler ve tonlarda, 1 cm^3'ten büyük tesseralar kullanılmıştır. Hem tür çeşitliliği ve dağılımı, hem de kompozisyon açısından geç antik çağ mozaiklerindeki paradeisos sahnelerini (Salman 2007a: 166-171, 187-191, 204-206, Şek. 82-88, 120130-131; Salman 2007b: 50-53, Res. 8-14; Can 2009: 6-8, Fig. 8; Can 2010: 39; Can 2011: 227, Fig. 3; Salman 2012: 192-193, Res. 6), Orpheus betimlerini (Tülek 1996: Res. 7 vd.; Ülgey 2004: Lev. 1-15, 20, 26-32; Salman 2008a: 132-134, Res. 19-20; Salman 2008b: 111-112, Fig. 10-11; Cookson 2011: Fig. 1-4; Omari 2012: 119-120, Fig. 4; Salman 2011: Fig. 7-8; Can 2015: 44) ve av sahneleri gibi benzer pastoral konuları (Ling 1998: Fig. 62, 65; Omari 2011: Fig. 11; Omari 2012: 118, 120-121, Fig. 3, 5) anımsatan bu kompozisyon, 11 nolu mekanın mozaiklerinde, yükselen İslam kültürünün dünya görüşünün alegorik anlatımı olarak yorumlanmıştır (Bisheh 1993: 54). Hirbetü'l Mefcer sarayında olduğu gibi, iki bölüme ayrılan kompozisyonun her iki tarafında, barış-savaş, mükafat-ceza, cennet-cehennem gibi mesajların verildiği sembolik bir anlatım içerdiği öne sürülmüştür. Nitekim, bu mesajların, Emevi saraylarının belki de halka ve yabancı elçilere açık mekanlarının zeminlerindeki mozaiklerde işlenmesi, yapılan yorumların destekleyicisi olmuştur. Öte yandan, özellikle sarayların zengin renk çeşitliliğine sahip dekoratif unsurlarla donatılması, yapıların hamilerinin zenginliği ve zevkleriyle de doğru orantılıdır (Bacharach 1996: 32).

727 yılında Emevi halifesi Hişam bin Abdülmelik tarafından inşa edilen, Suriye'de, Palmyra'nın yaklaşık 80 km güneybatısında yer alan Kasrü'l Hayri'l Garbi (Sivrioğlu 2013: 198), orijinalinde taş temelli ve tuğla duvarlı olarak inşa edilmiş olan kare planlı bir yapıdır ve duvarlarının içine ve dışına yerleştirilen yarım daire kulelerle güçlendirilmiştir (Creswell 1989: 67). Yapı, daha çok anıtsal girişlerinin iki yanındaki kulelerin yüzeyini kaplayan ve akantus yaprakları, kare-üçgen paneller, frizler, istiridye yivler, geometrik-bitkisel süslemeler ve alçak kabartma figürlerle bezenmiş olan stuko süslemeleriyle tanınır (Creswell 1989: 6). Ancak, Kasrü'l Hayri'l Garbi'nin mozaik süslemeleri büyük ölçüde tahrip olmuştur (Sivrioğlu 2013: 198).

8. yüzyılın ilk yarısında Emevilerin doğu Akdeniz'de inşaa ettirdiği, zengin ve gösterişli süslemelere sahip çok sayıda saray ve idari yapı komplekslerinden biri olan Ürdün'deki Kastal sarayı, Emevilerin en erken saraylarından biridir (Creswell 1989: 173; Al-Share ve Naghoj 2013: 7-8). 9. Emevi halifesi Yezid bin Abdülmelik (720-724) ya da oğlu Velid bin Yezid (743-744) tarafından yaptırıldığı kabul edilir. Diğer Emevi yapılarında olduğu gibi kalevari bir plan düzenlemesine sahip olan saray içerisinde bir avlu etrafında farklı boyutlarda ve işlevlerde mekanlara yer verilmiştir (Creswell 1989: 173-174). Sadece

temel seviyesinde korunmuş olan ve hamam, cami, sarnıç gibi bölümleri kapsayan büyük bir kompleks halindeki yapının çeşitli mekanlarında Emevi dönemi saraylarının zeminlerini süsleyen mozaiklerin en güzel örnekleri bulunur. Toplamda 1500 m^2'lik bir alanı kaplayan mozaikler sarayın portikolarının ve bazı odalarının tabanlarını süsler (Carlier ve Morin 1986: 16 vd.). Çoğunlukla girift giyoşlar ve bunların aralarındaki boşluklara yerleştirilmiş meyve, yaprak gibi bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlar, öncülü olan Bizans mozaiklerinden farksızdır. Bu ara boşluklarda ve en dış kenarlarda uygulanan stilize yaprak desenleri, erken Bizans dönemi mozaiklerinde çok sık karşılaşılan bir motiftir. Kastal sarayı mozaikleri içinde figürlü olanlar da dikkat çekmektedir. Sarayın iki odasının zemininde, erken İslam sanatının en güzel figürlü zemin mozaiklerini görmek mümkündür (Bisheh 2000: 431 vd.). Bunlardan 3,30x3,30 m ölçülerindeki kuzey oda zemininde, giyoşların oluşturduğu sekizgen kompozisyon içinde bir arslanla boğanın mücadelesi (Fig. 15), güneydeki odada ise aynı bitkisel kompozisyonun merkezinde bir leoparla ceylanın mücadelesine yer verilmiştir. Döşemenin muhtelif yerlerinde açık zemin üzerinde ördek, keklik gibi hayvanlar işlenmiştir. Çok renkli düzenlenmiş mozaikler Roma ve Bizans dönemlerinin av sahneli mozaiklerinden farksızdır.

Emevi halifesi Hişam bin Abdülmelik'in (724-743) inşa ettirdiği[13], Filistin'deki Hirbetü'l Mefcer kompleksi (Hişam'ın Sarayı), 64x67 m ölçülerinde, yaklaşık kare bir plana sahip olup kalevari tarzda inşaa edilmiştir. Yapı, ortasında anıtsal bir çeşme olan büyük bir bahçenin batı tarafına yerleştirilmiş saray, cami ve hamamdan ibaret bir külliyedir. Son derece zengin mozaik döşemeleri, resimleri, stukoları, taş heykelleriyle tüm zenginlik sembolü motifleri bünyesinde barındırmaktadır (Grabar 2007: 75). Tüm Akdeniz coğrafyası içinde en geniş mozaiklere sahip yapı Hirbetü'l Mefcer'dir (Sivrioğlu 2005: 202).

Hirbetü'l Mefcer kompleksi içinde yer alan hamamın 30x30 m ölçülerindeki frigidarium (soğukluk) bölümünün zemininin tamamı çok renkli mozaiklerle kaplıdır (Grabar 1964: Fig. 17; Grabar 2006: Fig. 4-5; Taha ve Whitcomb 2015: 12, Fig. 5) (Fig. 16). Her dm^2'sinde yaklaşık 50 tessera bulunan mozaikler alttaki dört blokaj katmanı üstüne oturur (Taha ve Whitcomb 2015: 28). Kare planlı 16 ayakla taşınan geniş salonda ve duvarlarındaki apsidal çıkıntıların zemininde, 38 pano halinde işlenen zengin dekorasyona sahip mozaiklerde ağırlıklı olarak geometrik motiflere yer verilmiştir (Creswell 1989: 194) (Fig. 17-19). Bu döşeme mozaiklerinde, bölgenin Roma döneminden kalma birikiminin izleri açıkça görülür (Greenhalgh 2009: 300-301). 31 farklı geometrik düzenlemeye yer verilen bu mozaikler üzerinde iç içe düzenlenmiş üçgenler, kareler, dikdörtgenler, altıgenler, sekizgenler, sarmallar gibi geometrik şekillerden oluşan, benzerlerine özellikle antik çağlar boyunca sıkça rastlanan zengin kompozisyonlar işlenmiştir. Bunların içinde, özellikle merkez kubbenin altı ve girişin tam karşısındaki apsisin zemini farklı bir düzenleme içerirler (Fig. 20). "*İslam öncesi mozaiklerin hiç biri, ne renk çeşitliliği, ne zarafet ne de büyüklük olarak karşılaştırılabilir*" (Hamilton 1959: 336)

[13] Bazı araştırmacılar, yapının ve mimari dekorasyonunun Halife II. Velid tarafından (743-744) yapıldığını bildirir: Behrens-Abuoseif 1997: 11

şeklinde yorumlanan ve benzerlerine Roma ve geç antik dönemde sıkça rastlanan (Kızıl ve Özyurt Özcan 2009: 26-27, Res. 16; Hamdan ve Benelli 2011: 18; Parrish ve Poulsen 2011: Fig. 17-18; Sagiv-Hayik 2011: Fig. 15) bu mozaiklerin her ikisinde de tek merkezden çıkarak dönerek ilerleyen radyal ışınlar ve konsantrik dairelerden oluşan kompozisyonun etkisi, farklı renklerin kombinasyonuyla arttırılmıştır (Creswell 1989: 195, Fig. 112). Bu kombinasyonu oluşturan en küçük geometrik şekil olarak 8000 ikizkenar üçgen kullanıldığı bildirilir (Creswell 1989: 195). Bu dairesel düzenleme, renk tonlarının ahenkli kullanılmasıyla üç boyutlu etki yaratan kurdele motifiyle çerçevelendirilmiştir.

Yapının kuzey kanadının batısındaki Divan bölümünün duvarları mermer taklidi sıvalarla kaplanmış, zemininin tamamında mozaik döşemelere yer verilmiştir. Divan'ın kuzeyinde yer alan, zeminden 60 cm yüksekteki yarım dairesel eyvanın zeminindeki mozaik döşeme, Hirbetü'l Mefcer'deki tek figürlü kompozisyondur (Creswell 1989: 195-196) (Fig. 21). Ortada, yapraklı ve meyveli büyük bir meyve ağacı resmedilmiştir. Ağacın solunda bodur bitkiler arasında iki antilop işlenmiş, sağ tarafta ise bir arslanın dişleri ve pençeleriyle bir başka antilopu sırtından yakalaması tasvir edilmiştir. Ağacın yapraklarının önden arkaya doğru koyulaşan farklı tonlarda verilmesiyle yaratılan alan derinliği ve hayvanlar üzerindeki ışık-gölge oyunları, adeta Roma ve Bizans öncüllerini (Jobst, Erdal ve Gurtner 1997: 31, 40, 41, 50-54; Ülgey 2004: Lev. 32; Karabulut, Önal ve Dervişoğlu 2011: 28, Fotoğraf 24; Dunbabin 2015: 29; Tok 2015: 53) aratmaz. Bir nevi toplantı/kabul salonu işlevi gören bu salonda işlenen ve geç antik çağda yakın benzerlerine rastlanan (Balmelle, Ben Khader ve Bejaoui 2011: 75-77, Fig. 12-16) bu kompozisyon, sultanın konuk ve/veya elçilere mesajı ya da uyarısı şeklinde yorumlanır (Behrens-Abuoseif 1997: 12; Hillenbrand 2005: 38).

İsrail'in kuzeydoğusunda, Şeria nehrinin batısında yer alan ve Kalkolitik çağdan itibaren kesintisiz yerleşim görmüş olan Bet Şean (Scythopolis/Baysan) kentinde 1995-1996 yıllarında yapılan kazılarda, yıkılarak ters dönmüş vaziyette iki mozaik pano ele geçmiştir (Khamis 2001: 159 vd.). Pazaryeri girişinin iki yanında, duvarlarda duran bu mozaiklerde Arapça kufi yazılara yer verilmiştir. Solda duran kitabede Kelime-i Şehadet yazılı iken, sağdakinde yapıyı yaptıran ve yapım tarihi yer almaktadır (Fig. 22). Yazıttan anlaşıldığına göre, bu mozaik panolar ve ait olduğu pazar yeri giriş kapısı Emevi döneminde, halife Hişam bin Abdülmelik tarafından 737-738 yıllarında yaptırılmıştır. Her dm^2'sinde yaklaşık 130 tessera bulunan sık dizimli mozaikler üzerinde, yazılar için altın yaldızlı cam tesseralar kullanılmış, zemin mavinin farklı tonlarıyla oluşturulmuştur. Panoyu çevreleyen bordürde renkli tesseralarla balık sırtı desen oluşturulmuştur. Bu kısımda renk çeşitliliği daha fazladır ve altın yaldızlı tesseraların yanı sıra sarı, yeşil, turkuaz, açık mavi ve koyu mavi renklere yer verilmiştir.

Ürdün'de, Amman'ın doğusunda yer alan Kuseyr Amra saray-hamam kompleksinin bazı odalarının zeminlerinin de mozaikle kaplı olduğu 19. yüzyıl sonları - 20. yüzyılın başlarında yapılan kazıların yayınlarında bildirilmiştir. Ancak, Emevi halifesi II. Velid döneminde (743-744) yapılan ve çağdaşlarında olduğu gibi bitkisel kompozisyonlarla düzenlenen bu mozaikler tahrip olmuştur (Grabar 1964: 76; Creswell 1989: 108).

Emevi dönemi, İslam mimarisinin tüm sürecinde, mozaik süslemeler açısından hem başlangıç hem de doruk noktasıdır ve günümüze ulaşan örneklerin büyük bölümü bu döneme aittir. Bundan sonraki dönemlerde, yeni tekniklerin geliştirildiği ve farklı coğrafya ve kültürlerle etkileşimler yaşandığı görülür. Mozaik tekniği tamamen terk edilmese de, büyük camilerin ya da saray, medrese gibi yapı gruplarının içinde yer alan ibadet mekanlarının mihrap kavsaraları içine hapsolmuş gibidir.

750 yılında İslam dünyasında gerçekleşen siyasi değişim, beraberinde kültürel ve sanatsal karakteri de doğrudan etkiler. Suriye'nin eski kültürlerinin yoğun etkisini taşıyan Emevi sanatı ve mimarisinin yanı sıra, başkentin Bağdat'a taşınmasıyla, Abbasi halifeliği kontrolünde oluşan İslam imparatorluğuyla Sasani/İran ve daha doğudaki Asya kültürleri yakından tanınmaya başlanır (Baş 2006: 28, 33). Siyasi gücün yanı sıra, büyük bir zenginliğe ulaşan Abbasi halifeliği döneminde İslam kültürünün doğuda Asya içlerinden batıda Atlantik kıyılarına kadar yayıldığı görülür. Dönemin görkemini, Bağdat yakınlarındaki Samarra Ulu Camii, Kahire Tolunoğulları Camii, Tunus'daki Kayrevan Camii gibi, daha büyük boyutlarda inşaa edilen camiler ve saray/kent komplekslerinde görmek mümkündür. Göz alıcı dekoratif taş işçiliği ve stuko bezemelerin nispeten artmasına ve Samarra buluntularının gösterdiği gibi çininin İslam sanatında ilk kez kullanılmaya başlanmasına (Öney 1987: 15; Baş 2006: 28, 34) rağmen, Emevi dönemindeki kadar yoğun olmasa da mozaik süslemeler yapılmaya devam etmiştir (Hillenbrand 2005: 40-47; 3)[14].

Abbasi egemenliği altında öne çıkan yapılardan biri şüphesiz Samarra Ulu Camii'dir (Camiu'l Kebir). Bağdat'ın yaklaşık 90 km kuzeybatısında, Dicle nehri yakınındaki Samarra kentinde bulunan cami 848-852 yılları arasında Abbasi halifesi Mütevekkil tarafından yaptırılmıştır. 239x156 m ölçülerindeki yapı (avlusuyla birlikte 350x362 m), aynı anda on binlerce kişinin ibadet edebildiği bu boyutlarıyla tarihi camiler içerisindeki en büyük cami olarak bilinir (Grabar 1978: 112). 2,65 m kalınlığında ve 10,50 m yüksekliğinde tuğladan örülmüş duvarları silindirik ve yarım silindirik kulelerle desteklenmiş kalevari bir yapıdadır. Yapı, 13. yüzyılda Irak'ın Moğol orduları tarafından ele geçirilmesinden sonra yıkılmıştır. İç mimari unsurları günümüze ancak temel seviyesinde ulaşabilmiş olan yapının harim bölümü kıble yönüne dikey uzanan 17 sahından ibaret olup, orta sahın diğerlerine nazaran daha geniş tutulmuştur. Kazı buluntularından, yapının 2,59 m genişliğinde ve 1,75 m derinliğindeki sivri kemerli mihrabının altın yaldızlı mozaiklerle kaplı olduğu anlaşılmıştır (Northedge 2007: 123). 10. yüzyılın Arap coğrafyacısı El-Mukaddasi, Samarra Ulu Camii mozaiklerinin, Şam Emeviye ile boy ölçüşebilecek ihtişamda olduğunu bildirmesinden (Kuban 1974: 18), yapının başka bölümlerinde de mozaiklere yer verildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Samarra'daki saray komplekslerinde yapılan kazılarda rastlanan cam mozaik parçaları, cami dışında birçok yerde mozaiklere yer verildiğini göstermiştir (Nortedge 2007: 239, 284).

711 yılında Vizigot krallığının Emevi orduları tarafından ortadan kaldırılmasıyla İber yarımadası Müslümanların eline geçer. Bölge, 750 yılına kadar Bağdat'taki halifelik

[14] Abbasi halifesi Mehdi (775-785) Mekke'de, Kabe'de Harem-i Şerif'in etrafını çeviren bir revak inşaa ettirmiş, bunların tezyinatı için Suriye ve Mısır'dan mozaik ustaları getirtmiştir (Taşkent 2012: 163)

merkezine bağlı valiler tarafından yönetilmiş, bu tarihte Abbasilerin Emevi hakimiyetine son vererek halifeliklerini ilan etmesiyle bu bölgedeki emirler arasında iktidar mücadeleleri baş göstermiştir. 756 yılında, Abdurrahman bin Muaviye İspanya'da emirler arasındaki çekişmeye son vererek Endülüs Emevi Devleti'ni kurmuştur (Khoury 1996: 84). Bu tarihten itibaren, özellikle Kurtuba kenti, Endülüs Emevileri'nin en önemli merkezlerinden biri olmuştur (Irving 2002: 452). Kurtuba Ulu Camii, bu dönemde mozaik sanatı açısından az da olsa bir canlanma yaşandığının güçlü bir kanıtıdır[15].

Kurtuba Ulu Camii, İspanya'da Müslümanların ilk anıtsal ifadesi olarak kabul edilir (Dodds 1992: 11). Yapımına 786 yılında Endülüs Emevi hükümdarı I. Abdurrahman tarafından başlanan ve oğlu I. Hişam tarafından tamamlatılan ilk cami, 833 ve 848 yıllarında emir II. Abdurrahman tarafından genişletilmiş, 951'de halife III. Abdurrahman minaresini yenilemiş, 961'de II. Hakem artan nüfus dolayısıyla camiyi büyütmüş, caminin genişletilmesi adına yapılan son çalışmalar 987'de gerçekleştirilmiştir (Grabar 1978: 113; Küçükkürtül 2013: 193-194).

İlk cami, köklere ve anavatana duyulan sadakat ve özlemi yansıtırcasına plan düzenlemesi açısından Şam Emeviye Camii'ne benzerdir. Ancak, bununla birlikte İber yarımadasının Roma dönemine dayanan yerel mimari gelenekleri, -özellikle çift katlı kemer düzenlemesinde olduğu gibi- yapıya özgün bir üslup kazandırmıştır (Gedik 2009: 451-452). Kıble duvarına dik uzanan on bir sahından oluşan harimin orta sahını, geleneksel mimariye uygun olarak diğerlerinden daha geniş inşaa edilmiştir (Beksaç 2002: 453). Orta sahın üç kubbeyle örtülen bir mekanla sonlanır. Mihrabın bulunduğu bu mekanda mermer levha kaplamalara ve mozaik süslemelere rastlanır. Mihrapta ve kubbede yer alan mozaikler Endülüs Emevi halifelerinden II. Hakem'in 961'deki genişletme çalışmalarında eklenmiştir (Khoury 1996: 83). 13.-14. yüzyıllar arasında yaşamış olan Mağribli tarihçi İbn İzari, II. Hakem'in, -tıpkı I. Velid'in Şam Emeviye Camii için yaptığı gibi- Bizans imparatorundan mozaik ustaları istediğini bildirir (İbn İzari: 392; Grabar 1978: 88, 132; Khoury 1996: 85; Greenhalgh 2005: 34; Gedik 2009: 453; Grupico 2011: 5). Mimari planlamadaki benzerliğin aksine, Kurtuba Ulu Camii'nin mozaiklerinde Şam Emeviye Camii'ndeki gibi vazolardan çıkan bitkiler, binalar, akarsular veya manzara sahneleri görülmez (Wijdan Ali 2006: 9). Ağırlıklı olarak soyut arabesk ve kûfi yazılara yer verilmiştir. Mihrap kemerinde dikine paneller şeklinde yerleştirilen çerçeveler içerisinde stilize bitkisel motifler yer alır (Fig. 23). Her panelde, farklı renk zeminler üstünde farklı bitkisel motiflerle görsel hareketlilik ve çeşitlilik sağlanmıştır. Kemeri çevreleyen ve hem altın yaldızlı fon üzerine koyu renk yazılardan, hem de koyu renk zemin üzerine altın yaldızlı yazılardan oluşan farklı panellerde Kuran'dan pasajlar içeren kufi yazı kuşaklarına yer verilmiştir (Grabar 1988: 116 vd.; Khoury 1996: 87 vd., Fig. 7-8). Mihrabın üstünde, kubbe kasnağının hemen altında, her biri üç merkezli kemerlerle taçlandırılmış ve yarım sütunçelerle birbirinden ayrılan yedi kör kemerin içi de, aynı stilde, altın renkli zemin

[15] Endülüs Emevileri döneminde, Kurtuba Ulu Camii dışında da mozaik süslemelere yer verilmiştir. Özellikle, Medinetü'l Zehra sarayında mermer ve stukoların yanında mozaik kaplamalar da işlenmiştir. Ancak, III. Abdurrahman tarafından başlanan ve II. Hakem döneminde tamamlanan bu 10. yüzyıl yapısı, 1013 yılındaki bir isyanda büyük tahribat görmüş ve mozaikleri günümüze ulaşamamıştır.

üzerindeki dal ve yapraklardan oluşan bitkisel kompozisyonlara sahip mozaiklerle kaplanmıştır (Fig. 24). Mihrap önündeki dilimli kubbe, altın renkli zemin üzerine, mavi, yeşil, kırmızı cam mozaiklerle oluşturulan stilize edilmiş bitkisel kompozisyonlar içerir (Wijdan Ali 2006: 9) (Fig. 25). Sekizgen düzenlenmiş bir kasnak üzerine oturan kubbe, kesişen kemerlerin oluşturduğu kaburga sistemiyle hem daraltılmış hem de yükseltilmiştir. Hem bu kaburga kemerler ve aralarındaki boşluklar, hem de dilimlenmiş kubbenin tamamı mozaiklerle kaplanmıştır. Farklı renk ve tipteki bitkisel panoların yanı sıra, kubbeyi çevreleyen kufi yazı kuşağı da mihrap kemeriyle aynı stildedir.

Suriye'nin Homs kentinde bulunan Büyük El-Nuri Camii'nin yapımı bölgenin 7. yüzyılda Müslümanlarca fethine kadar gider[16]. Yapı, çeşitli dönemlerde onarımlar geçirmiştir. Büyük Selçuklu Devleti döneminde Halep ve Şam atabeyliği yapmış olan Zengi hanedanlığı mensubu Nureddin Mahmud Zengi (Altan 2014: 58 vd.) tarafından 1146-1174 yılları arasında yapılan büyük ölçekli çalışmalar nedeniyle yapı Onun adıyla anılır. Caminin merkezi mihrabının nişindeki kavsara bölümünde görülen mozaikler Kudüs ve Şam'daki öncüllerini andırmakla birlikte, 13. yüzyıldan sonra mihrap kavsaralarında sık karşılaşılan mozaik kaplamalara da örnek teşkil eder (Hillenbrand 2000: 89-90, Fig.3.1) (Fig. 26).

Emevi dönemi kadar olmasa da, Memluk dönemi Mısır eserlerinde de renkli mozaik kaplamalara rastlamak mümkündür (Bayhan 2002: 194; Baş 2006: 35). Mozaik kaplamalar, mihrap nişleri içerisinde, çeyrek küresel kavsara bölümlerini kaplayarak önceki camilerde başlatılan gelenek yaşatılmıştır (Eruz 2004: 99)[17]. Özellikle, 13. yüzyılın ikinci yarısıyla 14. yüzyılın ilk yarısı arasında Bahri Memlûkluları hanedanlığının sultanlarının ya da bağlı emirlerinin hamiliğinde eski Emevi yapılarındaki onarımlarda ve yeni inşaa ettikleri yapılarda, bitkisel ve geometrik içerikli mihrap mozaiklerini tekrarlamışlardır (Abdulfattah ve Sakr 2012: 203). Mısır'ın İslami dönemindeki tek kadın hükümdarı, ayrıca Eyyubilerin son, Memlukların ilk yıllarında güç sahibi olan sultan Şecerüddür'ün Kahire'deki türbesi, İslam mimarisinin en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilir. 1257'deki ölümünden 7 yıl önce, 1250 yılında yaptırdığı türbesinin kıble duvarında yer alan mihrabın sivri kemerli kavsarası mozaiklerle süslenmiştir (Aslanapa 1961: 15; Behrens-Abouseif 1989: 92) (Fig. 27). Etrafı üç kollu sarmal (giyoş) motifiyle çerçevelenen alanda zemin altın sarısı, bitkisel bezemeler yeşil, kırmızı, mavi ve siyah tesseralar kullanılarak yapılmıştır (Yeomans 2006: 121). Alt ortada geniş bir kökten çıkarak yayılan dallar ve yapraklardan oluşan stilize asmanın üzerindeki üzüm taneleri inci/sedeflerle vurgulanmıştır[18].

Yapımına Sultan 1. Baybars tarafından 1277 yılında başlanan Şam'daki Zahiriye Medresesi'nin inşaasına oğlu Berke Han tarafından devam edilmiş, Memluk sultanı Kalavun döneminde, 1281 yılında tamamlanmıştır (Eruz 2004: 98). Yapının güneybatı

---

[16] Burada daha önce bulunan 3. yüzyıla tarihli Roma tapınağı Bizans döneminde kiliseye çevrilmiş, ardından 7. yüzyıldan itibaren cami olarak genişletilmiştir.

[17] Mihrap nişleri dışında, Kahire kalesinde 1985 yılında yapılan kazılarda açığa çıkarılan bir idari yapı içerisinde de mermer kaplı duvarların üstünde mozaik kuşaklarına ait parçalara rastlanmıştır (Abdulfattah ve Sakr 2012: 204 vd.)

[18] Şecerüddür adının anlamının "*inciler ağacı*" olduğu ve buradaki inci/sedef taşlarını taşıyan ağaç kompozisyonuyla bir gönderme yapıldığı öne sürülür (Yeomans 2006: 121)

köşesinde yer alan ve hem Baybars hem de oğlu Berke Han'ın gömülü olduğu 1281 tarihli türbenin duvarlarında mozaiklere yer verilmesi, Emevi döneminde başlayan geleneğin Memluklularca da sürdürüldüğünü gösterir (Grabar 1964: 80, Fig. 16; Flood 1997: 60-61, Fig. 6; Greenhalgh 2005: 33; Meri 2006: 130; Greenhalgh 2008: 61-62; Ritter: 2012, 120-121, Abb. 21) (Fig. 28-29). Memluk sultanı Kalavun'un hamiliğinde, mimar İbrahim ibn Ghanim tarafından inşaa edilen yapının duvarlarında, Emeviye Camii'nde olduğu gibi altın sarısı zemin üzerinde manzara tasvirlerine yer verilen mozaikler işlenmiştir. Yapının içini dört yanda çevreleyen geniş mozaiklerde ana pano üstten ve alttan rozetlerle süslü birer bordürle sınırlanır. Ana panoda mimari yapılar, ağaçlar ve dal-yaprak kompozisyonlarına yer verilmiştir. Aynı mimar tarafından, Sultan Baybars Türbesi'nden önce 1266'da inşaa edilen ancak günümüze ulaşamayan Kasr el-Ablak Sarayı'nda da benzer mozaiklere yer verildiği bildirilir (Flood 1997: 66; Taragan 2006: 61).

Memluk sultanı Kalavun tarafından yaptırılan ve kendisinin adıyla anılan Kahire - Kalavun Külliyesi'ne ait 1284-1285 tarihli medresenin güney eyvanı cami olarak kullanılmıştır. Devşirme sütunların ve sütun başlıklarının kullanıldığı bu mekanın güneydoğu duvarının ortasındaki mihrabının üstündeki çeyrek-küresel kavsara bölümünde mozaik kaplamalara yer verilmiştir (Aslanapa 1990: 121; Yeomans 2006: 118) (Fig. 30). Ortadaki bir vazodan dağılan bitkisel motifler koyu tonlarda çok renkli bir işçilik gösterir. Altın sarısı zemin üzerinde yayılan yapraklar ve dalların uçlarında Şecerüddür Türbesi'nde olduğu gibi salkım şeklinde beyaz renkli inci/sedef çiçeklere yer verilmiştir. Mihraptaki mozaik işçiliğinin yanı sıra, yapının bazilikal bir plana sahip olması, cephe düzenlemesi ve çok sayıda devşirme malzeme kullanımı, bazı araştırmacılar tarafından, Kalavun'un Bizans imparatoruyla yakın ilişkisine de bağlı olarak yapıda Bizanslı usta ve sanatçıların çalıştırılmış olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Behrens-Abouseif 1989: 98; Yeomans 2006: 138).

Bağdat'taki Abbasi halifesinin 868 tarihinde Mısır valisi olarak görevlendirdiği, Türk kökenli komutan Tolunoğlu Ahmet (Ahmet bin Tolun), 875 yılında bağımsızlığını ilan ederek Tolunoğulları Beyliği'ni kurmuştur. 876-879 tarihlerinde Kahire'de inşaa ettirdiği Tolunoğulları Camii (İbn-i Tulun), ekleme ve onarımlara rağmen orijinalliğini günümüze kadar korumuş en eski cami ve Mısır'ın en büyük camisi olarak tanınır (Aslanapa 1990: 115-116). 11. Memluk sultanı Laçin el-Mansuri tarafından 1297-1299 yıllarında gerçekleştirilen onarım çalışmaları kapsamında, ana mihrabında mozaik tekniğinde yapılmış 58 cm genişliğinde bir panoya yer verilmiştir (Aslanapa 1961: 14; Behrens-Abouseif 1989: 54; Swelim 2015: 69, 174, 252, Fig. 37, 98) (Fig. 31). İki kollu giyoş kuşağıyla çerçevelenen panoda, altın yaldızlı zemin üzerine yeşil, kırmızı ve siyah tesseralarla oluşturulan nesih kuşakta Kelime-i Şehadet (Kelime-i Tevhid) yazılmıştır.

Bir diğer mozaik süslemeli mihrap örneği, Filistin'in Batı Şeria bölgesinde, Kudüs'ün 35 km güneyinde yer alan El-Halil (Hebron) kentinde bulunur. Buradaki Haremü'l Halil (Mescid-i İbrahim) Camii, MÖ 1. yüzyıl tapınağı ve bunun üstüne kurulan bazilikal planlı

Bizans kilisesinin kalıntıları üzerinde 7. yüzyılda inşaa edilmiştir[19]. Bu tarihten itibaren Osmanlı dönemine kadar pek çok kez onarım ve değişikliklere uğrayan yapıda özellikle 1267'de Memluk sultanı 1. Baybars ve 1286'da sultan Kalavun onarım ve eklemeler yapmışlardır. Ancak mihraptaki mozaiklerin Memluk sultanı Nasır Muhammed bin Kalavun'un Suriye valisi emir Tengiz tarafından yapılan onarımlar kapsamında 1331'de eklendiği kabul edilir (Abdulfattah ve Sakr 2012: 203). Mermer levhalarla kaplı ve iki sütunla taşınan kemerle taçlandırılmış olan mihrabın kavsarası, altın yaldız, siyah, kırmızı, beyaz, sarı gibi farklı renklerde tesseralarla kaplanmıştır (Fig. 32). Memluklular dönemi mozaikli mihrapları içinde -Mescid-i Aksa mihrabında olduğu gibi- geometrik düzenlemeye yer verilen tek örnektir (Abdulfattah ve Sakr 2012: 204). Ağ şeklinde birbirine düğümlenmiş çizgisel bantlar ve aralarındaki renkli çiçekler ana motifi oluşturur. Kompozisyonun tam ortasında sedeflerden oluşan sekiz kollu yıldız motifi yer alır. Bunun dışında, bantlar ve çiçekler arasında da yuvarlak sedef parçaları kullanılmıştır. Bu ana bezeme alanı çiçek rozetlerden oluşan bir bordürle çevrelenmiş, bunun dışında mihrap kemerinin alt yüzünde de geometrik motiflerden oluşan mozaiklere yer verilmiştir.

Fatımi halifesi Ebu Temim el-Muiz-Lidinillah'ın emriyle Mısır'ı ele geçiren Fatımi ordusu kumandanı Cevher es-Sıkılli tarafından 970-972 yıllarında yaptırılan El-Ezher camii (Uzun 1995: 53 vd.; Rabbat 1996: 45), ilk haliyle etrafı revaklarla çevrili bir avlu ve bunun güneydoğusundaki ibadet mekanından oluşmakta idi. Kapalı ibadet mekanı yatay beş sahın ve bunu ortada dik kesen yüksek bir sahından oluşan planıyla Mescid-i Aksa ve Şam Emeviye Camii'nin planlarını andırmaktadır. Yapıda; Fatımi, Abbasi, Memluk ve Osmanlı dönemlerinde çok defa değişiklikler ve eklemeler yapılmıştır (Rabbat 1996: 49 vd.). Memluk döneminde, 1309 yılında girişin sağına Nakibülcüyüş Alaeddin Taybars el-Hazindari tarafından eklenen Taybarsiyye medresesinin ve 1338-1339 yıllarında girişin hemen soluna Emir Alaeddin Akboğa tarafından mimar İbnü's-Süyufi'ye yaptırılan Akboğaviyye medresesinin mihraplarında mozaik tekniğinde süslemelere yer verilmiştir (Uzun 1995: 55; Yeomans 2006: 56) (Fig. 33-34). 13. ve 14. yüzyıldan bilinen mihrap mozaiklerinde görülen genel kompozisyon burada da tekrarlanmıştır: Merkezde bir vazo, içinden çıkan dallar, yapraklar ve çiçekler. Kırmızı, yeşil ve sarı tesseralarla oluşturulan düzenlemede, ortadaki vazo oldukça büyük işlenmiş, yaprak ve çiçeklerde beyaz inci/sedef tanelerine yer verilmiştir. Gerek bu kavsaralar gerekse onu çevreleyen iki kollu sarmal bandının 13. ve 14. yüzyıldan bilinen benzeri diğer kavsara mozaiklerine göre daha basit işlendikleri söylenebilir.

13. yüzyıl başlarında Artukoğullarından Melik Nasiruddin Mahmut tarafından yaptırılan Diyarbakır Artuklu Sarayı'nın dört eyvanlı divanhane bölümünün ortasında yer alan sekizgen planlı havuzu mozaik süslemelerle kaplanmıştır (Aslanapa 1961: 12-13; Altun 1978: 217; Ünver ve Önge 1981: 344-345, Res. 2; Baş 2006: 64; Erarslan 2012: 153) (Fig. 35). 1655 yılında Diyarbakır'ı ziyaret eden Evliya Çelebi'nin *"...Sarayın eski bir Divanhanesi vardır. Eski sultanlardan Sultan (---) (---) yapısıdır. Burada olan eski tarz*

[19] Yapı, Hz. İbrahim, Hz. İshak, Hz. Yakub ve Hz. Yusuf peygamberlerin ve eşlerinin de gömülü olduğu bir mağara üzerinde inşaa edildiği için tüm dinlerce önemsenmekte ve kutsal sayılmaktadır (Uluçam 1997: 307-308)

bukalemun nakşı meğer Kahire'de Sultan Kalavan Kalesi'nde ola…" (Seyahatname 2010: 38) sözleriyle bahsettiği yapı ve mozaikler Anadolu Türk sanatında bilinen ilk örnektir. Havuzun zemininde, birbirine düğümlü daireler ve rozetlerden oluşan geometrik düzenleme ana motifi oluşturur. Her kenarda karşılıklı ördekler ve balık figürlerinin de işlendiği zeminde kırmızı ve yeşil renkli porfirler dışında taş ve cam tesseralar kullanılmıştır. Yeşil, mavi, sarı ve kırmızı taş tesseralarla beraber altın ve gümüş yaldızlı cam tesseralara rastlanır. Zemin mozaiklerinde cam kullanılması ve gümüş yaldızlı tesseraları açısından da önemlidir. Havuz dışında, güney eyvandaki selsebile uzanan kanalların içi de mozaikle kaplanmıştır. Hem bu kanallardaki hem de havuzun zeminindeki geometrik düzenlemeler ve figürler, benzerleri başta Antiochia olmak üzere Roma ve Bizans dönemi Anadolu mozaiklerinde çok sık rastlanan örneklerle benzeşir (Aslanapa 1961: 15). Havuzun fıskiyeli göbek kısmı ve selsebil renkli taş kakmalar ve çinilerle kaplanmıştır. Havuz ve selsebil uygulaması ve renkli taş ve mozaik kaplamaları bakımından Diyarbakır Artuklu sarayı örneğinin Tolunoğulları ve Memluk gelenekleriyle bağlantılı olduğu kabul edilir (Aslanapa 1961: 18).

İslam sanatında, özellikle 13. yüzyıldan itibaren, mozaik tekniğinin yanı sıra, çini (kaşi) tekniğinin de kullanılmaya başlandığı görülür. Çini kaplamalar, hem masraflı hem de zaman alan bir uygulama olan mozaik tekniğinin ardından oldukça geniş bir coğrafyada yaygın olarak kullanılmaya devam etmiştir. Kökeni eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarına kadar giden çini kullanımı, özellikle Selçuklular döneminde itibaren artarak İslam sanatının en karakteristik mimari kaplama tekniği haline gelmeye başlar (Baş 2006: 34). Karo çini plakaların yanı sıra; çeşitli şekil, motif ve renklerde düzenlenen fırınlanmış sırlı tuğlalardan oluşan çini-mozaik tekniği, uygulanacak motife göre farklı şekillerde parçalar halinde üretilmeleriyle antik çağın opus sectile tekniğini andırır (Salman 2014: 114 vd.).

Anadolu Selçuklu Devleti'yle beraber Türk-İslam sentezine dayanan yeni bir kültürel kimlik oluşur ve özellikle çini sanatında büyük bir gelişme gözlenir (Bayburtluoğlu 1993: 210 vd.; Baş 2006: 28, 36). Dönemin İslam mimari yapılarında duvarlar, kubbeler, kemerler ve özellikle mihraplar artık neredeyse tamamen firuze, mor, mavi siyah gibi çeşitli renklerde çini-mozaiklerle kaplanır[20]. Motifler, eski geleneklerin devamı şeklinde bitkisel kompozisyonlar ve yazı kuşaklarından oluşur, ancak teknik farklıdır. Selçuklu üslubunun, azalarak da olsa Beylikler dönemi Anadolu yapılarında[21] ve Orta Asya'da[22] da

[20] 1220 yılında Anadolu Selçuklu Devleti sultanı 1. Alaeddin Keykubad tarafından tamamlanan Konya Alaeddin Camii ve 1129 tarihli Siirt Ulu Camii'nin mihraplarında Anadolu'nun ilk çini-mozaik örneklerine rastlanır. Siirt Ulu Camii'nde, çoğu firuze renkli altıgen, yıldız ve düğüm şeklindeki geometrik formlar işlenmiştir (Aslanapa 1990: 129-130, 167-168). Alaeddin Keykubat tarafından 1224 yılında yaptırılmış olan Malatya Ulu Camii'nin eyvan ve revak tonozları çini-mozaik süslemelere sahiptir (Aslanapa 1990: 172-173). 1251 tarihli Konya Karatay Medresesi'nin kubbelerinde, eyvan ve avlu duvarlarında firuze, lacivert ve mor renklerde çini-mozaik süslemeler görülür (Aslanapa 1990: 210). 1290 tarihli Ankara Arslanhane Camii'nin görkemli mihrabı firuze ve mor renkli çini-mozaiklerle süslenmiştir (Aslanapa 1990: 199). Aynı şekilde, Karaman Hatuniye Medresesi'nde, Konya Hasbey Darülhüffazı'nda, Antalya Yivli Minare Camii'nde ve 12. yüzyıla ait Danişmendli yapısı olan Kayseri Kölük (Gülük) Camii'nde de çini-mozaik süslemeler görülür (Aslanapa 1990: 146).

[21] 1297-1299 tarihinde Eşrefoğlu Süleyman Bey tarafından yaptırılan ve büyük ölçüde Selçuklu üslubunda ele alınan Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin mihrabı ve mihrap önü kubbesi çini-mozaiklerle kaplanmıştır (Aslanapa 1990: 199-201; Cantay 2002: 32). 1312 tarihli Birgi Ulu Camii'nde Selçuklu geleneğinde, ağırlıklı olarak firuze

devam ettiği görülür. Çini-mozaik tekniği, Osmanlı sanatında 15. yüzyıla kadar devam etmiş, bu tarihten itibaren özellikle 15.-18. yüzyıllar arasında İznik, Kütahya ve İstanbul'un merkezliğinde, ağırlıklı olarak yine bitkisel kompozisyonların işlendiği renkli sır ve sır altı tekniklerinde plaka çini üretimi ve kullanımı artarak duvar ve mihraplarda yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır[23].

Mozaik tekniği, kökeni antik çağlara gitmekle birlikte, en etkileyici örneklerini İslam sanatıyla beraber vermiştir. Özellikle, altın yaldız zemin üzerine ağırlıklı olarak bitkisel formlarla İslam sanatında önemli yer edinmiş olan mozaik tekniği, 14. yüzyıldan sonra İslam sanatında eski önemini yitirerek yerini çini kaplamalara bırakır. Türk İslam sanatının özellikle çiniye dayalı mimari süsleme sanatını yaklaşık 600 yıl boyunca yaşatan Osmanlı dönemi içinde anılan iki mozaik örneğinden biri Ayasofya'da bulunan Sultan Abdülmecid'e ait tuğradır (Fig. 36). Dış narteks ana giriş kapısının sağındaki duvarda bulunan tuğra, Fossati kardeşlerin 1847-1849 yıllarında Ayasofya'da yaptığı onarımlar sırasında, dökülmüş olan orijinal tesseralardan İtalyan sanatçı Lanzoni'ye yaptırılmıştır. Lacivert renkli ince bir bordürle çevrili olan 57 cm çapındaki dairesel mermer panonun üzerinde, İslam'ın 110. halifesinin altın yaldızlı zemin üzerine yeşil renkli tesseralarla işlenmiş tuğrası yer alır. Panonun arkasında "*N. Lanzoni, S. Sofya 1849*" yazılıdır (Doğan 2009: 12).

Diğer bir örnek, Sultan Ahmet meydanında, Ayasofya'nın yaklaşık 200 m uzağında, Sultan I. Ahmet Türbesi'nin hemen yanında, eski Hipodrom'da (Atmeydanı) yer alan, Alman Çeşmesi olarak da bilinen Kaiser Wilhelm II Çeşmesi'dir (Fig. 37). 19 Kasım 1898 tarihinde Alman İmparatorunun Sultan II. Abdülhamid'i ikinci ziyareti anısına inşaa edilen yapı, iki müttefik devlet arasındaki dostluğun da simgesi olarak kabul edilir (Eyice 1989: 506-507; Batur 1993: 208-209). Yapımına 1898 yılında başlanan çeşmenin tüm parçalarının Almanya'da hazırlanarak gemilerle İstanbul'a taşındığı, açılışının 27 Ocak

ve mor renklerin kullanıldığı geometrik ve bitkisel desenli çini-mozaik kaplamalar görülür. 1334 tarihinde inşaa edilen Aydınoğlu Mehmet Bey'in kare planlı türbesini örten kubbesinde de çini-mozaiklere yer verilmiştir (Cantay 2002: 34). Şam'lı bir mimar tarafından 1374 tarihinde yapılan Selçuk İsa Bey Camii'nin mihrabında ağırlıklı olarak firuze ve mor renklerin kullanıldığı geometrik desenli çini-mozaik kaplamalar görülür (Cantay 2002: 35; Akkurt 2011: 96 vd.)

[22] Özbekistan-Taşkent'te 14. yüzyılda inşaa edilen Zengi (Şeyh Ali Hoca) Türbesi'nde de çini-mozaiklere yer verilmiştir (Pander 2002: 1524. Semerkant'ta bulunan 1420 tarihli Uluğ Bey Medresesi'nde çini-mozaiklere rastlanır (Pander 2002: 1521). 1121'de Karahanlı hükümdarı Arslan Han tarafından yaptırılan ve 1514'te Şeybanilerden Özbek Han tarafından son hali verilen Özbekistan-Buhara'daki Kalyan Camii'nin iç içe iki nişten oluşan ve beş kenarlı mihrabı da çini-mozaiklerle süslenmiştir (Bubur 2002: 1541-1543). Yine Özbekistan-Buhara'da, 16. yüzyılın ilk yarısına tarihli Balyand Camii'nin beş kenarlı mihrabı çini-mozaiklerle süslenmiştir (Bubur 2002: 1541-1542). Özbekistan-Buhara'daki 1704 tarihli Hoca Tabband Camii'nin beş kenarlı ve sivri kemerli mihrabının çini-mozaiklerle süslü kavsarası, geleneğin geç dönemlerdeki devamını simgeler (Bubur 2002: 1538). Delhi'de, 1618-1648 yılları arasında inşaa edilen kalenin toplantı salonunun (Divan-ı Has) sütunları da değerli taşların kakma tekniğinde yerleştirildiği mozaiklerle kaplanmıştır (Macun 2002: 1571).

[23] Mimar Hacı İvaz Paşa tarafından yapılan 1421 tarihli Bursa Yeşil Türbe (Çelebi Mehmet Türbesi) mihrabı ve sandukasında çini-mozaiklere yer verilmiştir. İstanbul'da, Topkapı Sarayı'nın 1. avlusunda bulunan ve 1472 tarihinde Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Çinili Köşk'ün duvarlarında çini-mozaik tekniği uygulanmıştır. Hasankeyf'de, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan tarafından oğlu Zeynel Bey için 15. yüzyıl sonlarında yaptırılan türbenin giriş kapısının kavsara tonozunda çini-mozaikler yer alır (Yurttaş 2002: 177). İstanbul'da, Mimar Atik Sinan tarafından yapılan 1473-1474 tarihli Mahmut Paşa Türbesi'nin cephelerinde işlenen lacivert ve firuze renkli çini-mozaikler, Selçuklu tarzındaki çini-mozaik tekniğinin son örneklerinden biridir.

1901'de (İmparator Wilhelm II'nin doğum günü) gerçekleştirildiği nakledilir (Tulgar 2014: 111). Bizzat Wilhelm II'nin kaleme aldığı taslaktan yola çıkılarak danışmanı Mimar M. Spitta tarafından tasarlanan yapı, Schoele'nin başmimarlığında bir ekip tarafından inşaa edilmiştir. Mimari açıdan; plastik unsurlarla zenginleştirilmiş tipik Avrupa çeşmelerinden ve geleneksel Türk-Osmanlı çeşmelerinden farklı bir üsluba sahip olan baldaken yapı, tamamen Neo-Bizans tarzında inşaa edilmiş, şadırvan tasarımında bir çeşmedir. Yüksek bir kaide üzerine oturan sekizgen planlı yapının kubbesi sekiz sütun ve kemerle taşınmaktadır. Dıştan bakır plakalarla kaplı kubbenin içi tamamen mozaik kaplıdır. Zemin, ağırlıklı olarak altın sarısı renkli, düzensiz tesseralarla kaplanmıştır. Bu kısım üzerindeki izler, mozaiklerin parçalar halinde üretilerek buraya yerleştirildiğini düşündürür. Göbek kısmı, iç içe geometrik bantlarla çok renkli bir rozet biçiminde tasarlanmıştır. Kubbe içinde, her biri bir sütunun üstüne denk gelecek şekilde birer dairesel rozet yerleştirilmiştir. Bunlarda dönüşümlü olarak, yeşil zemin üzerine Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası ve Prusya mavisi zemin üzerine Kaiser II. Wilhelm'in arması işlenmiştir (Tulgar 2014: 112). Kemerlerin iç yüzündeki, döneminin önemli edip ve devlet adamlarından seraskerlik müsteşarı Ahmet Muhtar Efendi'nin sekiz beyitlik manzum tarihini içeren mozaik tekniğinde sülüs yazı kuşağı, hattat Mehmet İzzet Efendi tarafından hazırlanmış ve Hacı Nuri (Korman) Efendi tarafından yerine yerleştirilmiştir (Yavuz 2002: 655). Kemerlerin dış yüzeyinde ve çeşmeyi dış sütun sırası boyunca çevreleyen parapetlerle ortadaki su haznesi arasındaki koridorun zemininde de geometrik desenli mozaiklere yer verilmiştir (Göğüş 2013: 192, Fig. 5).

Yaklaşık 1300 yıllık İslam kültürünün ve Türk sanatının birlikte yücelttiği köklü gelenek, Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde, kurucusunun kabrinde en güzel senteziyle yaşamaya devam etmektedir. Anıtkabir Şeref Holü'nün 1950'lerin başlarında tamamlanan tavan mozaiklerinde; teknik İslam medeniyetinin ilk yüzyıllarında olduğu gibi altın yaldız zemin üzerine renkli cam tesseralarla, desenler Türk geleneksel motiflerinin uyumlu senteziyle bir aradadır (Fig. 38).

20. yüzyıl dünyasının modern sanattaki ilk açılımı olan Yeni Sanat Akımı (Art Nouveau), çağdaş mozaik sanatının da başlangıcı olarak kabul edilir (Güvenir 2014: 50 vd.). Bu yeni dönemde, Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sini mozaik sanatı açısından dünya çapında temsil eden ilk ve tek sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) olmuştur. Binlerce yıllık Anadolu kültürünün modern mozaik sanatına etkisi en belirgin biçimde Onun eserlerinde kendini gösterir. Geleneksel Türk el sanatlarından aldığı ilhamla ortaya koyduğu eserleri, çağdaş Türk mozaik sanatının oluşumu ve yaşatılmasını temsil eder. Özellikle "*Türkiye Mozaiği*" adlı 227 m^2'lik çalışması, -esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmasına rağmen- dünya çapında şöhrete sahip eseridir. 1960'larda başlayan bu akım Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu'nun ardından gelen sanatçılar tarafından yaşatılmıştır (Vurnal 1993: 145 vd.).

SONUÇ

Yeryüzünde hiçbir kültür yoktur ki, diğerlerinden tamamen soyut ve izole oluşmuş ve gelişmiş olsun. İnsanlık tarihi boyunca gelmiş, geçmiş ve yaşayan tüm kültürler çeşitli yollar ve sebeplerle karşılıklı ilişki ve etkileşim içinde doğup gelişmişlerdir. Aynı durum, şüphesiz inançlar için de geçerlidir ki, farklı dinlerde benzer ritüeller ve imgelerin varlığı bununla açıklanabilir. Diğer yandan, tarihin belli dönemlerinde ve belli coğrafyalarda yaşayan toplulukların çeşitli sebeplerle topyekün din değiştirmelerine şahit olunur. Ancak, bu insanların farklı dinleri benimsemiş olmalarına rağmen kendi tabiatlarının olanaklarından gelişmiş olan kadim kültürlerini neredeyse hiç terk etmemiş olmaları, etno-coğrafya unsurunun insan yaşamının her detayında baskın olduğunu gösterir. Temel ihtiyaçlar ve yaşamsal kaynaklar, aynı coğrafyayı paylaşan toplulukların ortak kaygılar ve yönelimler taşımasına neden olur. Bu bağlamda, doğal çevreye bağlı olarak şekillenen yerel gelenekler, etnik veya dini farklılıklara rağmen önceliklerini hiçbir zaman yitirmemiştir. Semavi dinlerde dahi, kökü çok daha eskiye dayanan unsurların önemini yitirmemesi bundandır. Kültürlerin etkisiyle yoğrulan sanat akımları da bu süreçten nasibini almış, zaman zaman inançların sanat üzerindeki doğrudan veya dolaylı etkisine rağmen günümüze kadar gelen süreçte gelişerek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Erken dönem İslam sanatının genelinde ve özellikle bu çalışmanın konusunu oluşturan mozaiklerinde, Ortadoğu coğrafyasında çok eski dönemlerden beri uygulanagelen tekniklerin hazır bilgi ve tecrübe olarak kabul gördüğü, ancak bunun dini esaslara uydurularak uygulandığı anlaşılmaktadır (Baş 2006: 24-25).

İslam sanatı, belli bir gelişim çizgisi ve süreci içerisinde değerlendirilecek olursa; 7. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan ilk kuşak dönemi, fetihlerle geçen ve sadece ibadet amaçlı mescitlerin inşa edildiği evre olarak kabul edilebilir. Günümüze orijinal halleriyle gelememiş bu yapıların inşaasında, birer şaheser veya sanat yapıtı olması ya da İslam dininin ihtişamını sergilemesi gibi kaygılar taşınmamıştır. Dört halife döneminin hemen ardından gelen Emevi hanedanlığı devrinde ise, zenginlik ve siyasi gücün de etkisiyle İslam sanatı yeni bir oluşum içerisine girer. Bu ilk dönem eserlerinde yoğun olarak, bölgenin, kökleri Roma, Bizans ve Sasani uygarlıklarına dayanan yerel mimari ve sanatının etkisi görülür (Yıldırım 1996: 163).

Her devirde ve kültürde olduğu gibi İslam kültüründe de, mimari ve estetiğin birleştiği, inancın sembolü olan yapıtlar öncelikle mabetler olmuştur. Dönemin ilk yapıtları da, ibadethane olmalarının ötesinde, yükselen bir medeniyetin ihtişamını sergileme, Müslüman olmayan tebaya hem uyarı hem hoşgörü hem de davet içeren mesajlar gönderme gibi anlam ve amaçları da taşır. Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra ve Mescid-i Aksa, Şam'daki Emeviye camilerinde olduğu gibi eski kutsal alanların üzerlerine inşaa edilmeleri, görkemli boyutlarda olmaları ve de tasarımlarında kusursuz güzellik ve estetikte sanat unsurlarına yer verilmesi, bu anlam ve amaçların göstergesidir. Adı geçen bu yapıtlar; duvarlarını, tonozlarını, kubbelerini kaplayan son derece etkileyici mozaiklerinin teknik ve ikonografisiyle dönemlerinin birer sanat şaheserleridir. Farklı kültürlerin etkisiyle oluşturulan ve fakat İslam düşüncesinin dünya ve ahiret görüşüyle bütünleşen bu mozaiklerde, stilize bitkisel unsurlarla yaratılan pastoral kompozisyonlar

egemen unsurdur. Genel kabul gören, İslam inancındaki cennet tasvirleri olarak yorumlanan bu kompozisyonlar, hemen hepsinde kullanılan hurma ağaçlarıyla belki de İslam Peygamberi Hz. Muhammed'in ilk mescidinin atmosferini yaşatma çabasının bir parçası olabilir.

Camilerin yanı sıra; özellikle Emevi hanedanlığının mimari üslubunu, sultanların zenginliklerini ve estetik anlayışlarını yansıtan saray kompleksleri de mozaik sanatının uygulandığı diğer yapı grubunu oluşturur. Emevi idarecileri, yüksek duvarlar ve kulelerle adeta kale gibi korunan saraylarını; hem dini, hem idari hem de günlük yaşamlarını geçirebilecekleri, her türlü ihtiyaca yönelik birimleri barındıran büyük kompleksler şeklinde tasarlamışlardır. Bunların idari birimleri, sultanın kudreti ve zenginliğini konuk veya elçilere sergileme amacıyla göz alıcı süslemelerle donatılmıştır. Günlük yaşamlarını geçirdikleri birimlerde de aynı şekilde dönemin şaheserleri denilebilecek süslemelere yer verilmiştir. Bu süslemeler içinde, yerel gelenekler ve dönemin üslubuyla oluşturulan mozaik kaplamalar önemli bir yer tutar. Burada dikkat çeken bir unsur olarak; ibadethanelerde dinin hükümlerine karşı duyulan hassasiyet gereği figürlü anlatımlardan kaçınılırken, saray komplekslerinin muhtelif yerlerindeki bu mozaiklerde ve de fresklerde çeşitli hayvan ve insan figürlerine yer verilmesinde sakınca görülmemiştir.

89 yıllık Emevi hanedanlığı dönemindeki, mimari mozaikler hususundaki bu yükselişin, kendinden sonraki hanedanlıklarda aynı ihtişam ve heyecanla sürdürüldüğünü söylemek mümkün değildir. Özellikle Abbasi ve Memluk dönemlerinde stuko tekniği ön plandadır ve mozaik tekniği eski geleneklerin devamı şeklinde özellikle mihrap nişlerinin süslenmesinde kullanılmaya devam eder. 13. yüzyıldan başlayarak önce çini-mozaik ardından da plaka çini tekniğinin gitgide yaygınlaşması, mozaik üretimi ve kullanımını geri planda bırakmıştır. Türk-İslam sentezinin mimari sanatlar açısından en karakteristik unsuru olan çinilerde, her ne kadar yeni ve bir ölçüde farklı bir teknik kullanılmış olsa da, İslam sanatı ve felsefesiyle örtüşerek yüzyıllar içerisinde özgün bir uyum yakalamış olan stilize bitkisel motifler baskın bezeme unsurları olarak yaşatılmıştır.

KAYNAKLAR

Abdulfattah, I. R. ve M. M. Sakr. 2012. "Glass Mosaics in a Royal Mamluk Hall: Contex, Content, and Interpretation", *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria – Evolution and Impact, Mamluk Studies 1*, ed. D. Behrens-Abouseif, Bonn University Press.

Ağırakça A. 2009. "Kudüs ve Mescid-i Aksa'nın İslam'daki Yeri", *Mescid-i Aksa Sempozyumu / The Symposium of Masjid Al-Aqsa*, ed. Ü. Özkan, S. Şen ve S. M. Tahir, İstanbul, 81-101.

Akın, B. A. 2009. "İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 22: 1-10.

Akkurt, H. 2011. *İbn Battuta Seyahatnamesinde Yeralan Mimari Eserler*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Al-Asad, M. 2000. "Historical Artistic Introduction", *The Umayyads: The Rise of Islamic Arts*, Amman, 35-52.

Al-Share, R. ve N. Naghoj. 2013. "Towards the Rehabilitation of Al-Qastal Palace", *Innovative Systems Design and Engineering*, 4.4: 7-15.

Alemdar, Y. 2006. "İspanya'da Arap Hakimiyetinin İzleri", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, X.1: 251-271.

Algül, H. 2004. "Mescid-i Kuba", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 279-280.

Altan, E. 2014. "Nur Al-Din Mahmud B. Zangi (1146-1174): One of the Prominent Leaders of the Struggle Against the Crusaders", *Tarih Dergisi*, 59: 57-78.

Altun, A. 1978. *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Armstrong, K. 1996. *Jerusalem: One City, Three Faiths*, Alfred A. Knopf, New York.

Aslanapa, O. 1990. *Türk Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Aslanapa, O. 1961. "Diyarbakır Sarayı Kazısından İlk Rapor (1961)", *Türk Arkeoloji Dergisi*, XI.2: 10-18.

Avner, R. 2010. "The Dome of the Rock in Light of the Development of Concentric Martyria in Jerusalem: Architecture and Architectural Iconography", *An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Muqarnas*, 27: 31-49.

Aybek, S. ve A. K. Öz. 2012. "Mosaic Researches at Amisos, 1996", *Journal of Mosaic Researches*, Volume 5: 13-23.

Aydın, A. 2011. "Das Fussbodenmosaik des Annexbaus in der Kuppelkirche in Kaunos", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 31-42.

Bacharach, L. J. 1996. "Marwanid Umayyad Building Activities: Speculations on Patronage", *Muqarnas*, 13: 27-44.

Baker, P.L. 2005. “Glass in Early Islamic Palaces: The New Age of Solomon”, *Annales du 16e Congres de l’Association Internationale pour l’Histoire du Verre, London 2003*, Nottingham: Association Internationale pour l’Histoire du Verre, 167-170.

Balmelle, C., A. Ben Khader ve F. Bejaoui. 2011. “La Maison des Deux Lions a Carthage”, *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 69-86.

Baş, G. 2006. *Diyarbakır’daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Doktora Tezi, Van.

Batur, A. 1993. “Alman Çeşmesi”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 1: 208-209.

Bayburtluoğlu, Z. 1993. *Anadolu’da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Erzurum.

Bayhan, A. A. 2002. “Mısır’da Memluk Sanatı”, *Türkler*, 6: 120-132.

Behrens-Abuoseif, D. 1989. *Islamic Architecture in Cairo*, Leiden.

Behrens-Abuoseif, D. 1997. “The Lion Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar”, *Muqarnas*, 14: 11-18.

Beksaç, E. 2002. “Kurtuba Ulucami”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26: 453-454.

Beksaç, E. 1995. “Elhamra Sarayı (Mimari)”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11: 31-33.

Beksaç, E. 1998. “Hırbetü’l-Minye”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 17: 327-328.

Bisheh, G. 1993. “From Castellum to Palatium: Umayyad Mosaic Pavements from Qasr Al-Hallabat in Jordan”, *An Annual on Islamıc Art and Architecture, Muqarnas*, 10, ed. M. B. Sevcenko, Leiden.

Bisheh, G. 2000. “Two Umayyad Mosaic Floors from Qastal”, *Liber Annuus*, 50: 431-438

Blazquez, J. M. 2008. “Der Einfluss der Mosaiken des vorderen Orients auf hispanische Mosaiken am Ende der Antike”, *Journal of Mosaic Research*, 1-2: 7-31.

Bozkurt, N. 2004. “Mescid-i Aksa”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 268-271.

Bozkurt, N. ve M. S. Küçükaşcı. 2004. “Mescid-i Nebevi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 281-290.

Bubur, R. 2002. “Buhara Camileri”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 1538-1546.

Burckhardt, T. 2009. *Art of Islam Language and Meaning*, Indiana.

Can, B. 2009. “Erzincan Altıntepe Church with Mosaic”, *Journal of Mosaic Research*, 3: 5-13.

Can, B. 2010. “Hellenistik, Roma ve Bizans Dönemlerinde Erzurum ve Çevresi”, *A Gift From Past to the Future / Geçmişten Geleceğe Armağan*, ed. M. Işıklı, E. Mutlugün ve M. Artu, Ankara, 34-39.

Can, B. 2011. “Technical, Stylistic, Iconographic Evaluation and Dating of Mosaics of Altıntepe Church”, *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 225-234.

Can, B. 2015. “Ancient Mosaics, Symbolism and Personification”, *Actual Archaeology Magazine*, 14: 40-45.

Cantay, G. 2002. “Anadolu Türk Beylikleri Sanatı”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 24-46.

Carlier, P. ve F. Morin. 1986. *Qastal Al-Balqa*, Grignan, UK.

Clark, G. 2012. *The Dome of the Rock: The Historical, Political and Religious Motivations Behind its Construction*, MA Thesis, Louisville.

Cookson, N. 2011. “Orpheus: Some Metaphors in Mosaic”, *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 259-268.

Creswell, K. A. C. 1989. *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Scholar Press.

Dodds, J. 1992. *Al-Andalus: The Art Of Islamic Spain*, New York.

Doğan, S. 2009. “Sultan Abdülmecid Döneminde İstanbul - Ayasofya Camii’ndeki Onarımlar ve Çalışmaları Aktaran Belgeler”, *Bilig*, Sayı 49: 1-34

Dunbabin, K. M. D. 2015. “How Were Mosaics Made? Craftsmen, Materials, Workshops, and Techniques”, *Actual Archaeology Magazine*, 14: 26-39

Enderlein, V. 2007. “Kutsal Kudüs Kenti: Kubbetü’s-Sahra”, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, ed. M. Hattstein ve P. Delius, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 64-79

Erarslan, A. 2012. “Ortaçağ Türk Mimarlığında Eyvan Kullanımında Mekan-İşlev İlişkisi”, *Megaron*, Sayı 7.3: 145-160.

Ersoy, A. 2014. “Germanicia Antik Kenti ve Mozaikleri”, *Aktüel Arkeoloji*, 39: 126-131.

Eruz, F. 2004. “Memlukler - Sanat”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29: 97-100.

Eyice, S. 1989. “Alman Çeşmesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2: 506-507.

Flood, F. B. 1997. “Umayyad Survivals and Mamluk Revivals: Qalawunid Architecture and the Great Mosque of Damascus”, ed. G. Necipoğlu, *An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Muqarnas*, XIV: 57-79.

Gedik, A. 2009. “Endülüs Sanatları”, *Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, XIV: 449-470.

Gladiss, A. V. 2007. “Eyyubi ve Memluk Tarihi, Haçlılar”, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, ed. M. Hattstein ve P. Delius, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 166-171.

Göğüş, C. 2013. “A German Fountain in the Ottoman Capital”, *The Asian Conference on Cultural Studies, Official Conferenge Proceedings*, 187-198.

Grabar, O. 1964. “Islamic Art and Byzantium”, *Dumbarton Oaks Papers*, 18: 67-88.

Grabar, O. 1978. *The Formation of Islamic Art*, New Haven – London.

Grabar, O. 1988. “Notes sur le mihrab de la Grande Mosquee de Cordoue”, *Le Mihrab: Dans L’Architecture Et La Religion Musulmanes*, ed. A. Papadopoulo, Leiden, 115-122.

Grabar, O. 1996. *Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem*, Princeton University Press, Princeton.

Grabar, O. 2006. "Islamic Art and Architecture and the Antique", *Islamic Visual Culture, 1100-1800*, II: 423-441.

Grabar, O. 2007. "İslam Dünyasında Sanat ve Kültür", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, ed. M. Hattstein ve P. Delius, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 35-43.

Grafman, R. ve M. Rosen-Ayalon. 1999. "The Two Great Syrian Umayyad Mosques: Jerusalem and Damascus", *Muqarnas*, 16: 1-15.

Greenhalgh, M. 2005. *Islam and Marble from the Origins to Saddam Hussein*, The Australian National University, Canberra.

Greenhalgh, M. 2008. "Islamic Re-Use of Antique Mosaic Tesserae", *Journal of Mosaic Research*, 1-2: 55-81.

Greenhalgh, M. 2009. *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Boston.

Grupico, T. 2011. "The Dome in Christian and Islamic Sacred Architecture", *The Forum on Public Policy*, 3: 1-14.

Gül, M. 2005. "The First Masterpiece of the Islamic Art Kubbat Al-Sakhra and Historical Background", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15.1: 289-298.

Güvenir, A. 2014. "20. Yüzyıl Sanatında Mozaik", *Aktüel Arkeoloji*, 40: 50-55.

Hamdan, O. ve C. Benelli. 2011. *Holy Land Mosaics, A Bridge of Tesserae Across the Mediterranean*, Jarusalem, Palestine.

Hamilton, R.W. 1959. *Khirbat al-Mafjar: An Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford.

Hillenbrand, C. 2000. *The Crusades. Islamic Perspectives*, Routledge, New York.

Hillenbrand, R. 2005. *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, Homer Kitabevi, İstanbul.

Idinopulos, T. A. 1991. *Jerusalem: A History of the Holiest City As Seen Through the Stuggles of Jews, Christians and Muslims*, Elephant Paperbacks, Chicago.

Irving, T. 2002. "Kurtuba", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26: 451-453.

İbn Battuta. 2005. *İbn Battûta Seyahatnamesi*, çev. A. Aykut ve A. Sait,. YKY, İstanbul.

İbn İzari el-Merrakuşi. *El-Beyanü'I-Muğrib fi Ahbari'I-Endelüs ve'I-Mağrib I-II*, çev. E. Fagnan, 1901-1902.

Jobst, W., B. Erdal ve C. Gurtner. 1997. *İstanbul Büyük Saray Mozayiği*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Johnson, F. 1852. *Persian, Arabic, and English*, London.

Karabulut, H., M. Önal ve N. Dervişoğlu. 2011. *Haleplibahçe Mozaikleri, Şanlıurfa, Edessa*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Kesenceli, R. 2009. “Kudüs ve Mescid-i Aksa”, *Somuncubaba Dergisi*, İstanbul, 102: 43-47

Khoury, N. N. N. 1996. “The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century”, *Muqarnas*, 13: 80-98.

Kırkıl, T. 2008. *Adana Kent Merkezinde Cami Mimarisinin Geçmişten Günümüze Gelişimi*, Çukurova Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Adana.

Kızıl, A. ve H. Özyurt Özcan. 2009. “Milas Ahmet Çavuş Mahallesi’nden Çıkan Mozaikler”, *Journal of Mosaic Research*, 3: 5-13.

Konak, R. 2013. “İslam’da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı”, *The Journal of Academic Social Science Studies, JASSS, International Journal of Social Science*, 6: 967-988.

Kuban, D. 1974. *Muslim Religious Architecture, Part I, Iconography of Religions*, XXII, 2, Leiden.

Küçükaşcı, M. S. 2003. *Cahiliye’den Emeviler’in Sonuna Kadar Haremeyn*, İstanbul.

Küçükkürtül, M. R. 2013. *Kubbelerin Gölgesinde İslam Şehirleri*, İstanbul.

Küçüksipahioğlu, B. 2003. “Medine’tüz Zehra” *TDV İslam Ansiklopedisi*, 28: 320-322.

Limao, F. 2011. “The Vase’s Representation (Cantharus, Crater) on the Roman Mosaic in Portugal: A Significant Formal and Iconographic Path from Classical Antiquity to Late Antiquity”, *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 565-583.

Ling, R. 1998. *Ancient Mosaics*, British Museum Press.

Macun, İ. 2002. “Hindistan’da Türk Müslüman Mimari ve Resim Sanatı”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 1564-1576.

Meri, J. W. 2006. *Medieval Islamic Civilization*, I, New York.

Mintz, J. 2010. Th*e Umayyad Dome of the Rock, A Historical Narrative Through Architecture*, Jarusalem.

Mütercim Asım Efendi. 2013. *Kamusu’l-Muhit Tercümesi*, 3, haz. M. Koç ve E. Tanrıverdi, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul.

Nees, L. 2016. *Perspectives on Early Islamic Art in Jarusalem*, Leiden-Boston.

Northedge, A. 2007. *The Historical Topography of Samarra,* Samarra Studies, I.

Okçu, R. 2009. “Prusia Ad Olympum Mozaikleri”, *Journal of Mosaic Research*, 3: 31-51.

Omari, E. 2012. “The Mosaics with Animals Theme in the Southern Adriatic Between 4th and 6th century A.D.: Decorative and Iconographic Schemes in Comparison”, *Journal of Mosaic Researches*, 5: 115-129.

Omari, E. 2011. “The History and Development of Mosaics in Albania (4th / 3rd Century B.C. - 6th Century A.D.)”, *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 675-691.

Öney, G. 1987. *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir

Özdemir, M. 1995. "Elhamra Sarayı (Tarih)", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11: 29-31.

Özet, A. 2009. "Bodrum-Torba Monastery Mosaics", *Journal of Mosaic Research*, 3: 71-82.

Pander, K. 2002. "Timuroğullarının Orta Asya Mimari Sanatına Katkıları", *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 1514-1530.

Parrish, D. ve B. Poulsen. 2011. "Late Antique Tombs with Mosaic in Ancient Halikarnassos", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 721-733.

Rabbat, N. 1989. "The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock", *Muqarnas*, 6: 12-21.

Rabbat, N. 1996. "Al-Azhar Mosque: An Architectural Chronicle of Cairo's History", *Muqarnas*, 13: 45-67.

Reiter, Y., M. Eordegian ve M. Abu Khalaf. 2000. "Between Divine and Human: The Complexity of Holy Places in Jerusalem", *Jerusalem: Points of Friction and Beyond*, ed. M. Ma'oz ve S. Nusseibeh, 95-164.

Ritter, M. 2012. "Umayyadisches Ornament und christliche Motive: Marmorrelieffriese (Champleve) im Palast von Hirbat al-Minya", *Beitrage zur Islamischen Kunst und Archaeologie*, Band 3, Wiesbaden, 113-137.

Rosen-Ayalon, M. 1996. "Art and Architecture in Jerusalem in the Early Islamic Period", *The History of Jerusalem: The Early Period*, ed. J. Prawer ve H. Ben-Shammai, New York University Press, Jerusalem.

Sagiv-Hayik, İ. 2011. "The Hellenistik Mosaic of Dor - Figural Image or Theatrical Mask?", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 829-841.

Salimi, A. 2013. *İslam Ülkelerinde Çağdaş Cami Sorunsalı*, Yüksek Lisans Tezi, Lefkoşa.

Salman, B. 2007a. *Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Salman, B. 2007b. "Şanlıurfa Müzesi'nden Üç Adet Mozaik Döşeme", *III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri*, ed. M. Şahin, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Bursa, 45-54.

Salman, B. 2008a. "Euphrates'in Doğu Yakasında Farklı Bir Mozaik Üretim Merkezi", *The Proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye / The Mosaic Bridge From Past to Present*, ed. M. Şahin, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Bursa, 123-139.

Salman, B. 2008b. "Family, Death and Afterlife According to Abgar Kingdom Period Mosaics in Osroene Region", *Journal of Mosaic Researches*, 1-2: 103-115.

Salman, B. 2011. "Reflection of Some Cults and Rituels on Mosaics and Reliefs in Osroene and Other Syrian Cultures", *11th. International Colloquium on Ancient Mosaics*, ed. M. Şahin, Ege Yayınları, İstanbul, 843-851.

Salman, B. 2012. “Kommegene ve Suriye Bölgesi Mozaiklerinde Yerel Özellikler ve Yabancı Etkiler: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme”, *Journal of Mosaic Researches*, 5: 187-200.

Salman, B. 2014. “Opus Sectile”, *Aktüel Arkeoloji*, 39: 114-121.

Saoud, R. 2002. “Muslim Architecture under The Umayyad Patronage (661-750 AD)”, *Foundation for Science Technology and Civilisation*, ed. S. Al-Hassani, U.K., 1-6.

Scheibelreiter, V. 2007. “Mosaics in Roman and Late Antique Western Asia Minor”, *III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri*, ed. M. Şahin, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Bursa, 63-77.

Seyahatname. 2010. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 4.1, haz. S. A. Kahraman ve Y. Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sivrioğlu, U. T. 2013. “Emevi Saray Tezyinatında Kullanılan Antik Figürler”, *History Studies*, 5/3: 192-205.

Swelim, T. 2013. “The Islamic Heritage of Old Cairo, The Mosque of Amr ibn al-As”, *The History and Religious Heritage of Old Cairo, Its Fortress, Churches, Synagogue, and Mosque*, ed. C. Ludwig ve S. Sonbol, New York, 268-317.

Swelim, T. 2015. *Ibn Tulun, His Lost City and Great Mosque*, New York.

Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki*, haz. R. Gündoğdu, N. Adıgüzel ve E.F. Önal, İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Taha, H. ve D. Whitcomb. 2015. *The Mosaics of Khirbet el-Mafjar, Hisham’s Palace*, Chicago.

Taragan, H. 2006. “Sign of the Times: reusing the past in Baybars’s architecture in Palestine”, *Mamluks and Ottomans*, ed. D. J. Wasserstein ve A. Ayalon, Routledge, London - New York, 54-68.

Taşkent, A. 2012. “-Arnold, Creswell ve Grabar Metinleri Bağlamında- İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme I”, *Sosyoloji Dergisi*, 3/24: 155-181

Tok, E. 2015. “Byzantine Mosaics, The Expression of Belief”, *Actual Archaeology Magazine*, 14: 50-61.

Tulgar, S. 2014. “Alman Çeşmesi ve Sultanahmet Örme Dikilitaşı’na Ait Metal Yapı Öğelerinin Konservasyon Uygulamaları”, *Art-Sanat*, 3: 109-121

Tülek, F. 1996. *Geç Roma - Erken Bizans Mozayiklerinde Paganizmden Hristiyanlığa Geçmiş Bir Motif Olarak Orpheus*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Uluçam, A. 1997. “Haremü’l-Halil”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 15: 307-309.

Uzun, M. 1995. “Ezher”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 12: 53-58.

Üçok, B. 1968. *İslam Tarihi, Emeviler-Abbasiler*, Ankara.

Ülgey, D. M. 2004. *Mozaikler Üzerinde Orpheus*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Ünver, A. S. ve Y. Önge. 1981. “Selsebillerimiz”, *Vakıflar Dergisi*, 13: 339-375.

Vurnal, H. 1993. *Roma Bizans Mozaik Sanatı Etkisi ile 1960 Sonrası Günümüze Kadar Mimaride Duvar Resmi Olarak Mozaik Sanatı ve Bedri Rahmi - Eren Eyüboğlu Mozaikleri*, Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Wijdan Ali, H. R. H. (Princess). 2006. “Islamic Art As A Means Of Cultural Exchange”, *Foundation For Science Technology and Civilisation*, Manchester, 9-16.

Yavuz, M. 2002. “Osmanlı’da Alman Mimarlar ve Eserleri”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 15: 652-672.

Yazıcı, T. 1995. “Emeviyye Camii: İslam Dini Mimarisinin Bugüne Kadar Ayakta Kalabilen İlk Muhteşem Örneği”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11: 108-109.

Yeomans, R. 2006. *The Art and Architecture of Islamic Cairo*, Garnet Publishing, U.K

Yıldırım, Y. 1996. “The Restoration Project of the Masjid Al-Aqsa by Mimar Kemalettin (1922-26)”, *Muqarnas*, 13: 149-164.

Yurttaş, H. 2002. “Hasankeyf’de Artuklu, Eyyubi, Akkoyunlu ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri”, *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 8: 164-189.

Zaqzuq, A. ve M. Piccirillo. 1999. “The Mosaic Floor of the Church of the Holy Martyrs at Tayibat Al-Imam - Hamah, in Central Syria”, *Liber Annuus*, 49: 443-464, Pl. 7-36

FİGÜRLER LİSTESİ

Figür 31. Kahire, Tolunoğulları Camii

Figür 32. El-Halil, Haremü'l Halil Camii

Figür 33. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Taybarsiyye Medresesi

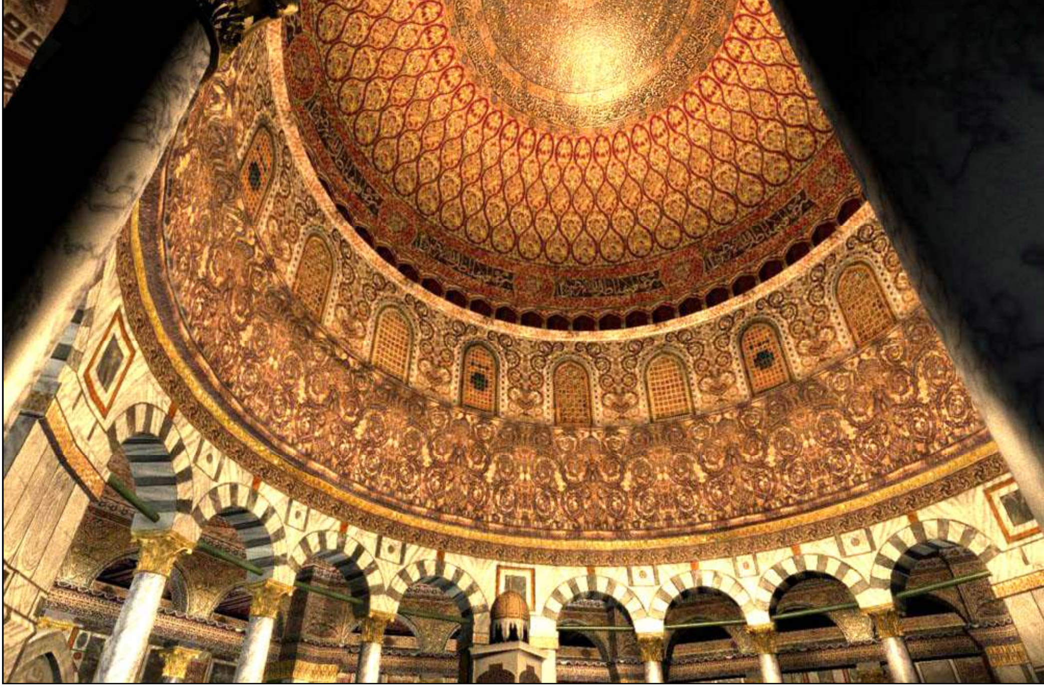
Figür 34. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Akboğaviyye Medresesi

Figür 35. Diyarbakır, Artuklu Sarayı

Figür 36. İstanbul, Ayasofya, Sultan Abdülmecid Tuğrası

Figür 37. İstanbul, Kaiser Wilhelm II (Alman) Çeşmesi

Figür 38. Ankara, Anıtkabir, Şeref Holü



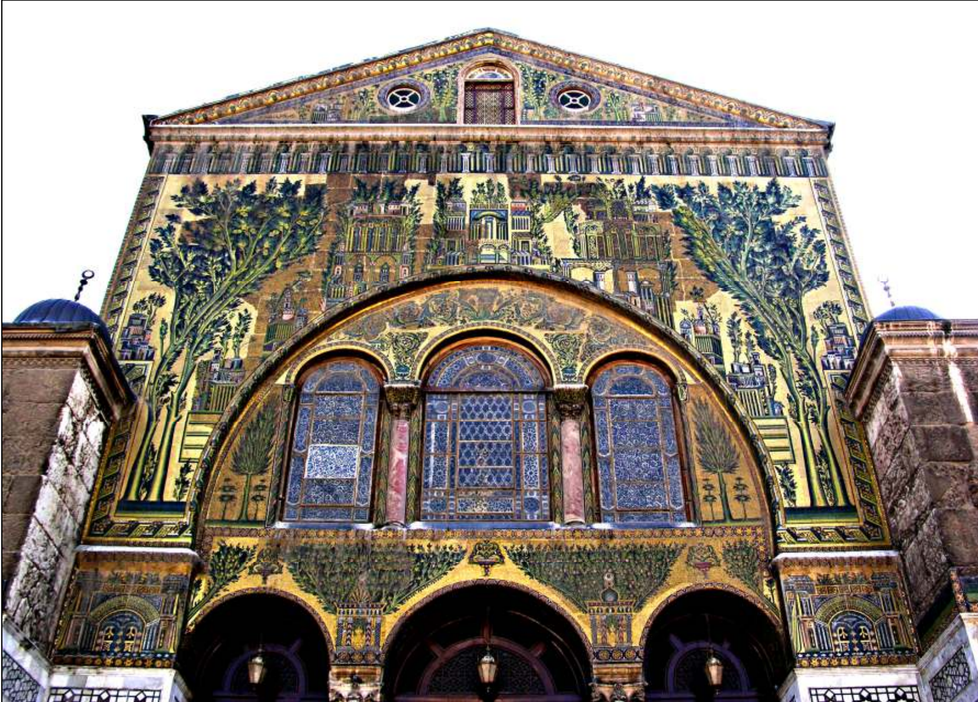
Figür 1. Kudüs, Kubbet'üs Sahra



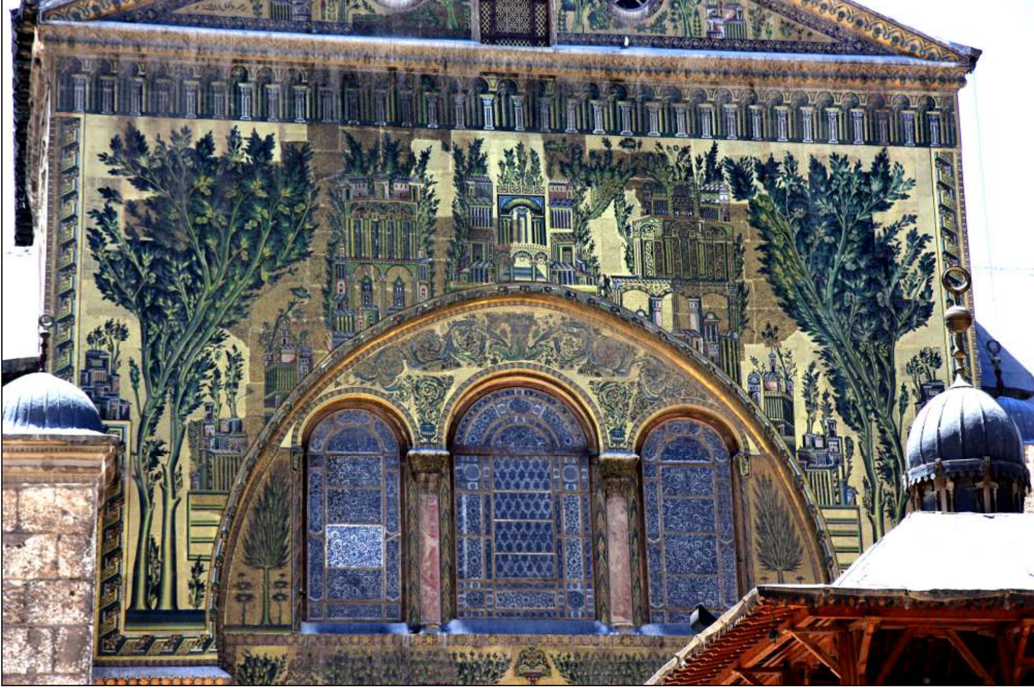
Figür 2. Kudüs, Kubbet'üs Sahra



Figür 3. Kudüs, Mescid-i Aksa



Figür 4. Şam, Emeviye Camii



Figür 5. Şam, Emeviye Camii



Figür 6. Şam, Emeviye Camii



Figür 7. Şam, Emeviye Camii



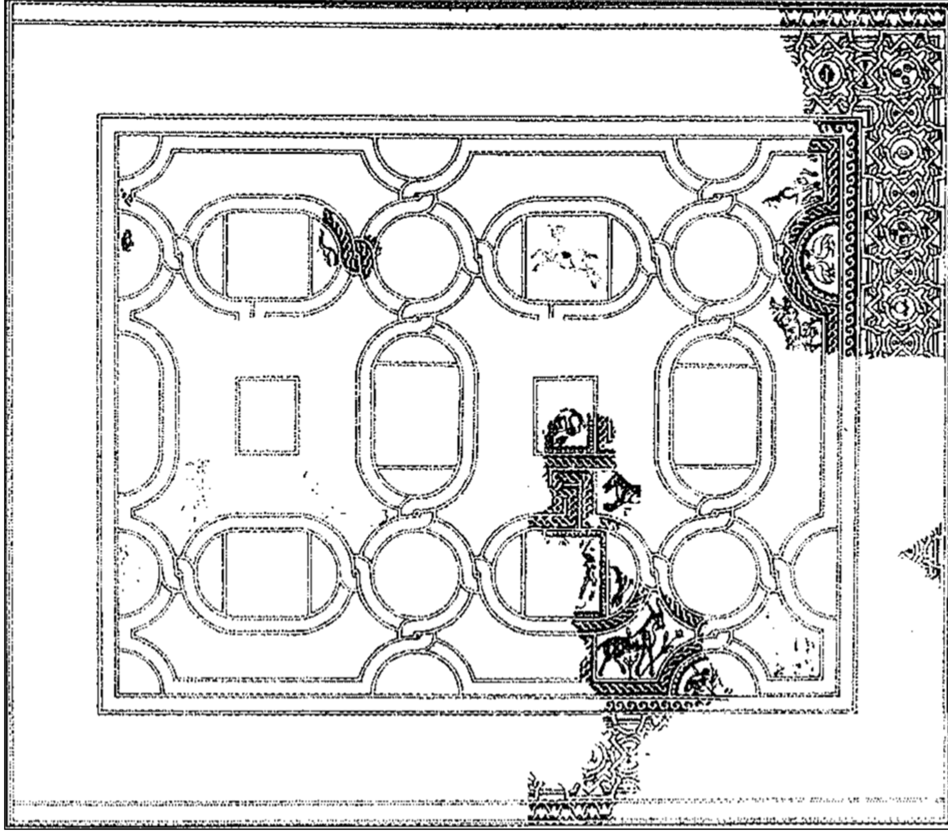
Figür 8. Şam, Emeviye Camii, Kubbetü'l Hazne



Figür 9. Şam, Emeviye Camii, Kubbetü'l Hazne



Figür 10. Tiberya, Hirbet'ül Minye



Figür 11. Zerka, Kuseyr El Hallabat



Figür 12. Zerka, Kuseyr El Hallabat



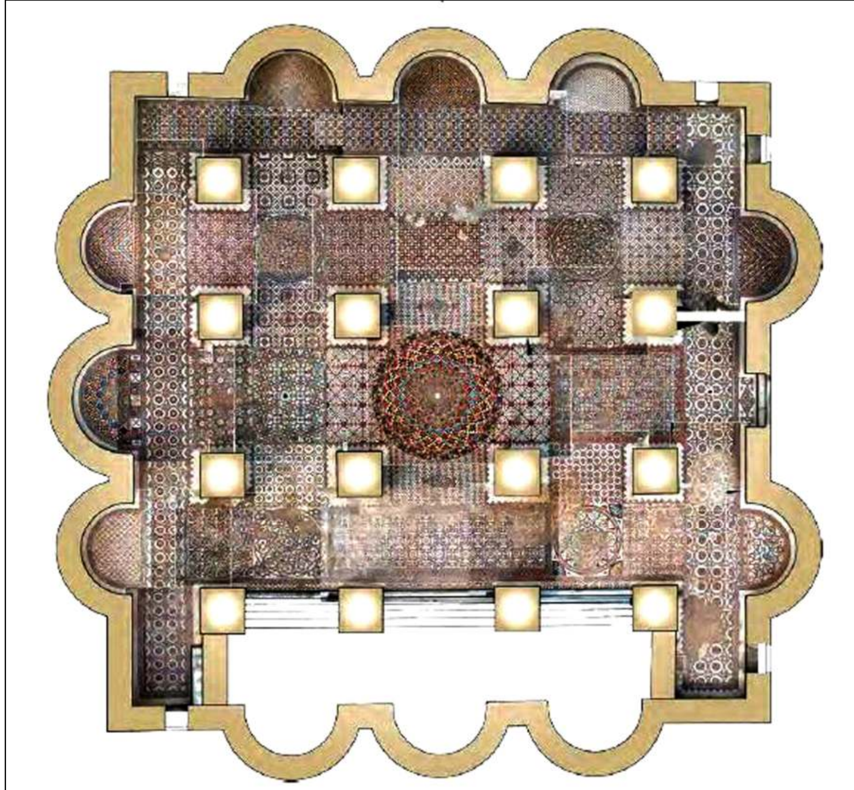
Figür 13. Zerka, Kuseyr El Hallabat



Figür 14. Zerka, Kuseyr El Hallabat



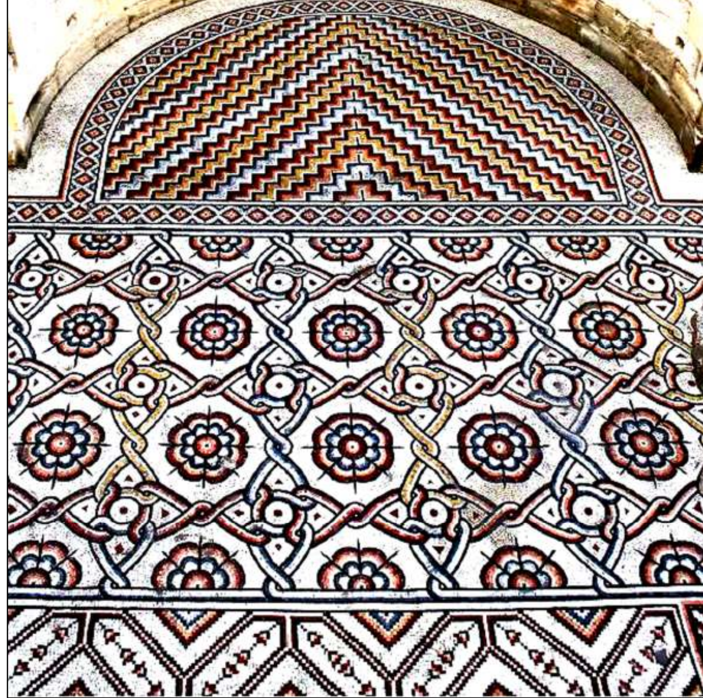
Figür 15. Amman, Kastal Sarayı



Figür 16. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 17. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 18. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



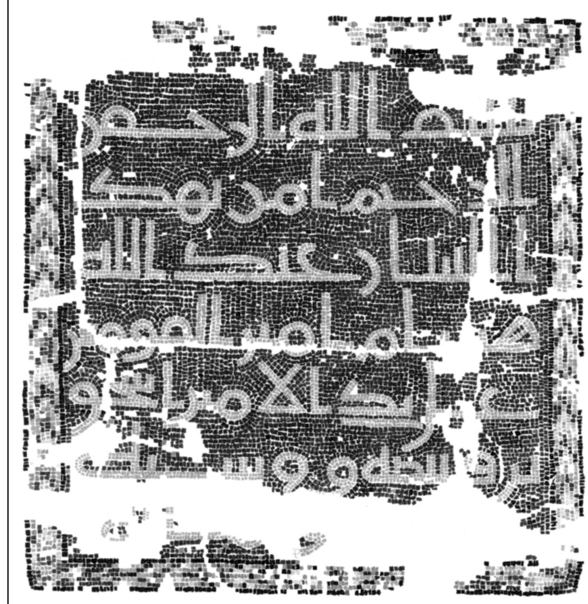
Figür 19. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 20. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 21. Eriha, Hirbetü'l Mefcer



Figür 22. Bet Şean, Pazaryeri



Figür 23. Kurtuba, Ulu Camii



Figür 24. Kurtuba, Ulu Camii



Figür 25. Kurtuba, Ulu Camii



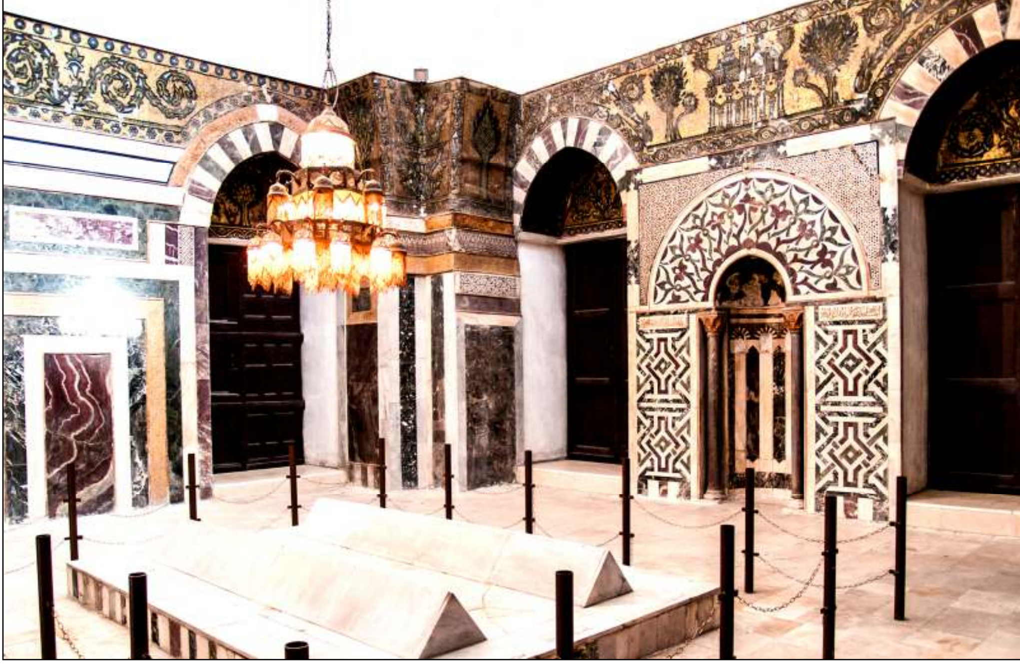
Figür 26. Homs, Büyük El-Nuri Camii



Figür 27. Kahire, Şecerüddür Türbesi



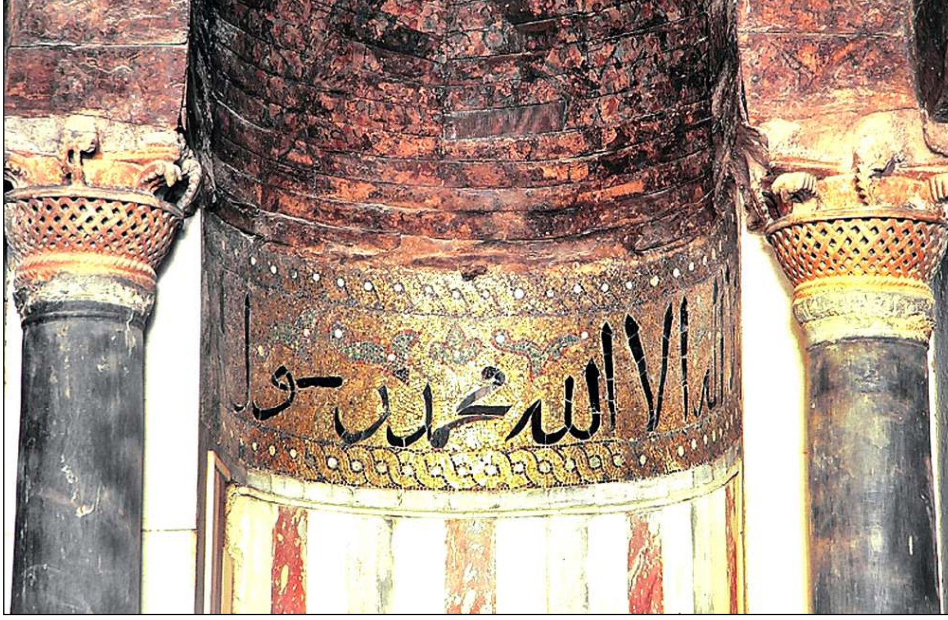
Figür 28. Şam, Sultan Baybars Türbesi



Figür 29. Şam, Sultan Baybars Türbesi



Figür 30. Kahire, Kalavun Camii



Figür 31. Kahire, Tolunoğulları Camii



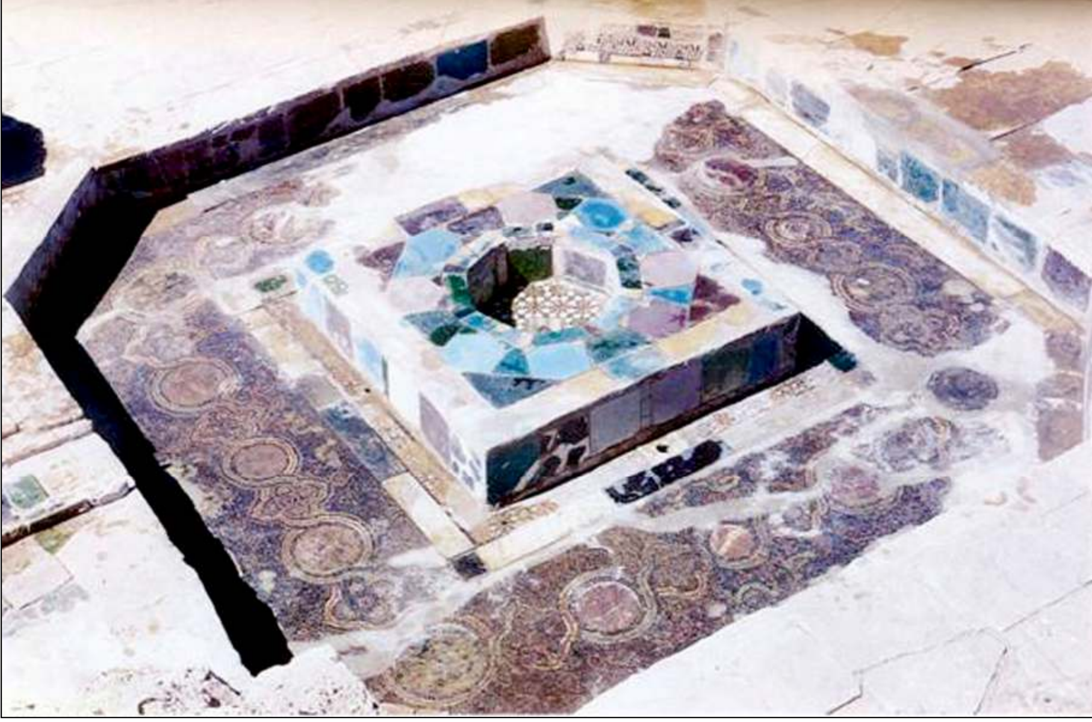
Figür 32. El-Halil, Haremü'l Halil Camii



Figür 33. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Taybarsiyye Medresesi



Figür 34. Kahire, El-Ezher Külliyesi, Akboğaviyye Medresesi



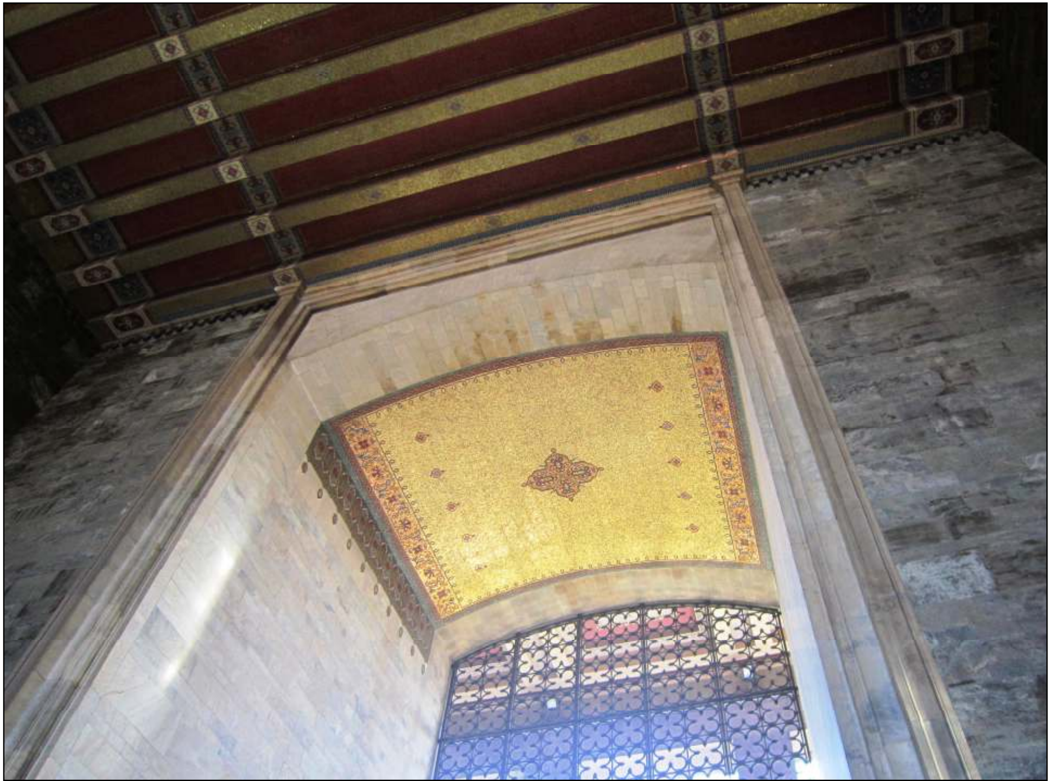
Figür 35. Diyarbakır, Artuklu Sarayı



Figür 36. İstanbul, Ayasofya, Sultan Abdülmecid Tuğrası



Figür 37. İstanbul, Kaiser Wilhelm II (Alman) Çeşmesi



Figür 38. Ankara, Anıtkabir, Şere